

Jahrbuch der Königlich Preussischen Kunstsammlungen

Königliche preussische Kunstsammlung

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

ZWÖLFTER BAND

BERLIN 1891
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

Herausgeber: W. BODE, R. DOHME, M. JORDAN, F. LIPPMANN.

REDAKTEUR: R. DOHME.

INHALT.

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

ZWÖLFTER BAND

I. HEFT

BERLIN 1891
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

Redakteur: R. DOHME

Zwölfter Jahrgang | No. 1. | 1. Januar 1891

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JULI — 30. SEPTEMBER 1890

Seine Majestät der Kaiser und König haben Allergnädigst geruht, dem Direktor der Gemälde-Galerie Geheimen Regierungsrat Dr. Julius Meyer die mit Rücksicht auf seine Gesundheit nachgesuchte Pensionierung zu bewilligen und ihm in Anerkennung seiner ausgezeichneten Verdienste um die Königlichen Museen den Roten Adlerorden zweiter Klasse mit Eichenlaub zu verleihen.

Derselbe scheidet mit dem Ablauf dieses Vierteljahres aus dem Dienste der Museen aus, welchen er in der bezeichneten Stellung seit dem Sommer 1872 angehört hat.

Für denselben Zeitpunkt ist von dem Herrn Minister der geistlichen, Unterrichts- und Medizinal-Angelegenheiten dem Bibliothekar der Museen Dr. Fränkel der gleichfalls aus Gesundheitsrücksichten nachgesuchte Übertritt in den Ruhestand unter Verleihung des Professortitels bewilligt worden.

A. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Die Abteilung hat im verflossenen Vierteljahr aus Rom einen sehr schönen, durch gute Erhaltung ausgezeichneten Sarkophag mit der Darstellung der Medeasage erworben. (Abgebildet bei C. Robert, Die antiken Sarkophagreliefs II Tafel LXIV.)

In die Abgusssammlung gelangte der sogenannte Diomedes in München (Brunn, Beschreibung der Glyptothek No. 162), ein Jünglingskopf mit Hörnern im Vatikan (Sala dei busti No. 338) und das Grabrelief der Philostrate in der Ermitage zu Petersburg (Guédeonow, Musée de sculpture antique[2] No. 98).

I. V.:
PUCHSTEIN

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Der Zuwachs an Originalen bestand im verflossenen Quartal vorwiegend in einer Reihe kleinerer Bronzen, von denen die Mehrzahl als Geschenke der Abteilung überwiesen wurden.

Käuflich erworben wurden vier kleine Bronzestatuetten der Evangelisten von Alessandro Vittoria, augenscheinlich über die Wachsmodelle des Künstlers für gröfsere Statuen gegossen, sowie die kleine Statuette einer kauernden Venus in der Art des Giovanni da Bologna; letztere ein treffliches Exemplar einer früher für antik gehaltenen Komposition.

Durch Schenkungen wurde namentlich die Sammlung der Plaketten wieder in erfreulicher Weise bereichert, und zwar durch dreifsig bisher nicht vertretene Arbeiten, von denen die Herren James Simon, Karl Hollitscher und Valentin Weisbach je vier Stück schenkten, während der Rest von ungenannten

Schenkern überwiesen wurde. Es befinden sich darunter verschiedene Nachbildungen antiker Bildwerke, Arbeiten von Valerio Vicentino, vom Meister der Orpheussage, von Riccio und anderen, zum grofsen Teil bisher unbekannte Stücke. Das wertvollste ist eine gröfsere Plakette Riccio's, Venus den Amor züchtigend, von der bisher nur ein Exemplar in der Sammlung Spitzer bekannt war.

Die Abteilung der deutschen Bildwerke wurde durch ein Geschenk des Herrn Professor von Kaufmann bereichert, eine merkwürdige in Holz geschnitzte Madonnenstatuette aus dem XII Jahrhundert, wohl eine mittelrheinische Arbeit.

BODE

B. ANTIQUARIUM

Erworben wurde für das Vasenkabinet:

eine wohlerhaltene Schale aus terra sigillata mit reichem Reliefschmuck gallischer Fabrik; mit Inschrift des Fabrikanten Cobnertus;

für die Bronzesammlung:

1. ein Klappspiegel mit zwei getriebenen Figuren (Pan und Nymphe) auf dem Deckel; auf der Unterseite desselben badende Frau in einer Grotte, oben Panskopf; Gravierung.
2. Statuette eines sitzenden, bärtigen Mannes, 0,10 hoch, aus Cypern; Mantelfigur in freiem griechischen Stil.

Aus Cypern stammt auch ein archaischer Kopf in Kalkstein, 0,26 hoch. An Brauen, Bart, Haaren Reste schwarzer Farbe.

Für die Gemmensammlung wurden erworben:

ein Skarabäoid (liegender Silen mit Kantharos), archaisch, aus Bergkrystall;

zwei Skarabäen (Herakles mit Löwe; Mann, einen Löwen erstechend). Alle drei aus Cypern.

CURTIUS

C. MÜNZKABINET

Die Sammlung hat nur Geschenke aufzuweisen, und zwar von Seiner Excellenz Herrn Staatsminister Dr. von Gossler, von der General-Verwaltung der Königlichen Museen, der Königlichen Eisenbahn-Direktion in Frankfurt a. M., der Königlichen Eisenbahn-Bauabteilung Naumburg—Artern, dem deutschen Kirchenvorstand in Stockholm, Herrn Geheimen Rat Direktor Dr. Bode (ein schönes und wohlerhaltenes italienisches kleines Münzgewicht aus dem XV Jahrhundert, mit einem gut ausgeführten geprägten jugendlichen Fürstenkopfe), Herrn Bankier Hahlo, Herrn Ad. Weyl und Herrn Medailleur Schiller.

V. SALLET

D. KUPFERSTICHKABINET

Erwerbungen hat das Kupferstichkabinet, mit Ausnahme von einigen Photographien und Publikationen etc., nicht gemacht.

Im September wurde die Ausstellung von Handzeichnungen niederländischer Meister des XVI und XVII Jahrhunderts im Ausstellungssaal des Kabinets geschlossen und an deren Stelle eine chronologisch geordnete Ausstellung von Radierungen Rembrandts eröffnet. Diese Ausstellung erfreut sich eines lebhaften Besuchs.

LIPPMANN

E. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Als Geschenk der Herren Dr. v. Niemeyer und Professor Eisenlohr ging der Abteilung das Bruchstück einer Thontafel aus dem Funde von el Amarna zu, das eine schon in unserem Besitze befindliche Tafel in erfreulicher Weise ergänzt.

Erworben wurde die bemalte Thonfigur eines Stieres aus Kappadocien.

Aufserdem überwies uns die Skulpturenabteilung die Abklatsche und Photographien der Nimruddagh-Expedition.

ERMAN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

ASIEN.

Die indischen Sammlungen erhielten in diesem Vierteljahre wesentliche Ergänzungen durch die Sendungen, welche von den Reisen des Direktors der Abteilung, Herrn Geheimrat Professor Dr. ADOLF BASTIAN, eingegangen sind. Besonders zu erwähnen sind hiervon: Kultusgegenstände aus Hardvar, welche der Pandit des Direktors des Provinzial-Museums zu Lakhnau für das Museum zusammenstellte; dschainistische Miniaturen; ethnologische Gegenstände aus Nordwest-Indien.

Die japanischen Sammlungen sind durch die Einreihung eines besonders prächtigen Bildes bereichert worden. Es ist dies ein grofses Kakemono, geschenkt von dem Geheimen Oberregierungsrat und Generalarzt à la suite Dr. STRUCK. Gemalt ist das Bild (es stellt den Buddha Amitâbha in seinem Paradiese vor) für den Priester Giyo-san zum Geburtstage Buddha's im dritten Jahre der Regierung Tem-pō (1834) von Yō-sai (genannt Kikutsi), einem der besten Vertreter der Schi-dsiyō-Schule.

Die Firma REX und Compagnie schenkte Gegenstände von den Ainu.

AFRIKA.

Herr OTTO EHLERS schenkte Dschagga-Gegenstände.

Herr KARL KÜNNE ein Doppelmesser aus Tuggurt.

AMERIKA.

Frau Generalkonsul LÜHRSEN schenkte Altertümer aus Peru.

Angekauft ist ein Pelzkleid aus Grönland.

AUSTRALIEN.

Herr CUNNINGHAM schenkte eine Anzahl ethnographischer Gegenstände aus Samoa.

I. V.
GRÜNWEDEL

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke.

Herr Rektoratsverweser W. Kerkau in Görzke, Kr. Jerichow I: ein Thongefäfs von Cumlosen, Kr. Westpriegnitz.

Von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte überwiesen: ein slavischer Topf von dem Freesdorfer Borchelt bei Luckau, zwölf kleine Silbermünzen von Arnswalde, ein Steinhammer von Giesensdorf, Kr. Teltow, ein siebartiger Thonscherben von Freesdorf bei Luckau, Gefäfsscherben aus dem Spreewalde, Scherben und Knochen von Schmöckwitz, Kr. Teltow, und aus der Gegend von Guben.

Niederlausitzer Anthropologische Gesellschaft: eine kleine Buckelurne mit Bronzerest von Stradow, Kr. Kalau.

Herr Wasserbauinspektor Wiesel in Zehdenick: ein gut erhaltenes Bronzeschwert von Burgwall bei Zehdenick, Kr. Templin.

Herr P. Wendeler in Soldin: Bruchstücke einer Fibel und einer Armspirale von Bronze, sowie drei Steingeräte aus dem Rehnitz-Bruch, Kr. Soldin.

Herr Oberstabsarzt Dr. Vater in Spandau: ein Steinbeil und ein Bronzemesser von Nauen, Kr. Osthavelland.

Herr Dr. Pagé in Kottbus: Nachbildung einer Gussform von Ragow, Kr. Kalau.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung:

Thongefäfs, Thonscherben und Eisengeräte aus altslavischen Burgwällen bei Stangenhagen, Kr. Jüterbock-Luckenwalde und Zauchwitz, Kreis Zauch-Belzig.

PROVINZ POMMERN.

Geschenke.

Von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte überwiesen: Thonscherben von Suckow

auf Usedom, drei Feuersteingeräte von Stralsund und ein Rillenstein von Wildenhagen, Kr. Kammin.

Herr Dr. O. Olshausen in Berlin: ein Bruchstück eines Knochenkammes vom Silberberge bei Wollin und slavische Gefäfsscherben nebst bearbeiteten Knochen von Lebbin auf Wollin.

Herr Hafenbauinspektor Lindner in Swinemünde: einen Steinhammer aus dem kleinen Vietziger See bei Misdroy.

Ankäufe.

Ein Hohlmeifsel und zwei Beile von Feuerstein aus Nardevitz, Kr. Bergen.

Ein poliertes Feuersteinbeil und zwei durchbohrte Steinhämmer aus dem Kreise Schievelbein.

PROVINZ WEST-PREUSSEN.

Geschenk.

Von dem Graudenzer Altertums-Verein überwiesen: eine Anzahl von Urnen, Beigefäfsen und Beigaben aus dem Gräberfelde von Rondsen, Kr. Graudenz, und von anderen Lokalitäten in West-Preussen.

Ankäufe.

Eine Sammlung von Steingeräten, Urnen, Bronze- und Eisengeräten von Rehden, Kr. Graudenz.

Fünf Gipsabgüsse von grofsen Steinfiguren aus dem Kreise Rosenberg, durch gütige Vermittelung des westpreussischen Provinzial-Museums zu Danzig.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Geschenk.

Von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte überwiesen: römische Münze vom Spirding-See und fünf bearbeitete Bernsteinstücke vom Kurischen Haff.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk.

Von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte überwiesen: ein Sichelmesser von Bronze aus Proskau, Kr. Oppeln.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke.

Herr Rektoratsverweser W. Kerkau in Görzke, Kr. Jerichow I: zwei Thongefäfse von Görzke.

Herr Förster Wagener in Schermen, Kr. Jerichow I: drei Urnen, zwei kleinere Beigefäfse und einige Bronze- und Eisenbeigaben von Schermen.

Von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte überwiesen: Thonscherben von Tangermünde, vier Brakteaten von Letzlingen, Kr. Gardelegen, ein Beinkamm, fünf Bronzen und zwei Steinbeile von Ober-Röblingen, Mansfelder Seekreis.

Herr Apotheker Prochno in Klötze, Kr. Gardelegen: zwei Schlacken und einen Thonscherben von Klötze.

Königliche Eisenbahn-Direktion in Erfurt: eine eiserne Axt aus römischer Zeit.

Herr Fuhrmeister in Westdorf, Kr. Aschersleben: zwei Thongefäfse und eine eiserne Axt von Westdorf.

Herr Landwirt Heilmann in Könneritz, Kr. Querfurt: einen kleinen Grabfund, bestehend aus einem Ringe und einem kleinen Blech von Bronze nebst Thongerät von Könneritz.

Ankäufe.

Zwei Urnen, zwei Beigefäfse und drei Wirtel von Wallwitz bei Möckern, Kr. Jerichow I.

26 Photographien von Steinkammergräbern der Altmark.

Ein Steinhammer und eine bronzene La Tène-Fibel von Hohenwarte, Kr. Jerichow I.

Zwei Urnen und kleine, zum Teil defekte Bronzeohrringe mit Glasperlen von Hohenwarte.

Urnen mit kleinen Beigaben und ein Steinbeil von Ferchels, Kr. Jerichow II.

Ein wohlerhaltenes Bronzeschwert, angeblich in der Gegend von Stendal gefunden.

Eine kleine Pinzette und eine Speerspitze von Bronze mit einem Überreste des Holzschaftes, von Kemnitz, Kr. Salzwedel.

Sieben Urnen aus der Völkerwanderungszeit und ein Feuersteinmeifsel von Dammbeck, Kr. Salzwedel.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung.

Urnen mit Beigefäfsen und verschiedenen Beigaben von Bronze, Eisen und Glas aus den Gräberfeldern von Schermen und Hohenwarte, Kr. Jerichow I.

Slavische Thonscherben von Kathinkenburg bei Püggen, Kr. Salzwedel.

Urnen, Scherben und kleine Beigaben aus Knochen von Borstel, Kr. Stendal.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenke.

Herr Mühlenbesitzer Sterrenberg in Stapelmoor, Kr. Weener: eine Urne von Stapelmoor.

Herr Kantor Mente in Rebenstorf, Kr. Lüchow: eine ornamentierte Urne, ein Spinnwirtel, eine Bronzefibel, eine eiserne Schnalle und Fragmente von Bronze und Glas von Rebenstorf.

Ankäufe.

Ein Gefäfsscherben mit Treppenornament von Lübeln, Kr. Lüchow.

Ein Steinhammer aus einem Hünengrabe von Fischbeck, Amt Tostede, Kr. Harburg.

Ein Bruchstück eines Steinhammers, eine Renntierstange und Thonscherben vom Zeetze-Püggener Moor, Kr. Lüchow.

Ein Steinbeil, im Moor bei Zeetze, Kr. Lüchow, gefunden.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung.

Urnen und Scherben aus den Gräberfeldern von Rebenstorf und Püggen, Kr. Lüchow.

PROVINZ WESTFALEN.

Von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte überwiesen: ein Steinbeil von Ibbenbüren, Kr. Tecklenburg.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Ankauf.

Ein grofser Feuersteinmeifsel und ein Bruchstück eines Steinhammers von Seefeld bei Beringstedt.

SÄCHSISCH-THÜRINGISCHE STAATEN.

Ankauf.

Zwei Sammlungen von Steingeräten und einige Bronzen, gröfstenteils in Sachsen-Weimar gefunden.

KÖNIGREICH BAYERN.

Von der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte überwiesen: Thonscherben u. Schlacken von Kehlheim und Weltenburg a. Donau.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Ankäufe.

Thonscherben, Knochengeräte etc. aus verschiedenen Lokalitäten bei Czaslau.

Thonscherben, Stein- und Knochengeräte von Türmitz, Wicklitz und anderen Lokalitäten der Umgegend von Teplitz.

A. VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

ERWERBUNGEN

CIBORIUM, Goldbronze mit Nielloauflagen. Spanien, XVI Jahrh.

TISCH, Tannenholz, Ornament auf ausgehobenem Grunde. Deutschland, XV Jahrh.

APOTHEKERKANNE, Majolika. Italien, um 1507.

GESCHENKE

Herr Hoftischlermeister Franz Borchmann, Potsdam. Zwei Kuchenformen, Holz, geschnitzt. Deutschland, XVI Jahrh.

Herr Wirkliche Geheime Ober-Regierungsrat Dr. Schöne. Holzmodell für Kattundruck. Deutschland, Anfang XVIII Jahrh.

Herr Hofantiquar J. A. Lewy. Zwei Reliefplatten in Thon. Deutschland, XVI Jahrh. Medizinisches Instrument von Stahl.

Herr Geheime Regierungsrat Dr. Bode. Stickerei. Ende XVIII Jahrh.

Herr Hofjuwelier H. Schaper. Gürtelteil, Silber vergoldet. Nachbildung eines Originals im Museum schlesischer Altertümer in Breslau.

Herr Regierungs-Präsident von Neefe. Schreibzeug mit Leuchter und Feuersteinschloss. Deutschland, XVII Jahrh.

Vermächtnis der Frau Dr. Auguste Oppelt durch Fräulein Peisker. Musterbuch mit seidenen Bandproben.

LEIHGABEN

Herr Dr. Jagor. Zwölf Terrakotta-Figuren. Italien, XIX Jahrh. Elf Metallgefäfse aus Kaschmir.

ARBEITEN NEUER INDUSTRIE

Ihre Königliche Hoheit die Frau Grofsherzogin von Baden. Altarteppich in Aufnäharbeit. Arbeit der Kunststickerei-Schule in Karlsruhe.

Herr W. Collin. Kapsel zur Adresse für den Fürsten Dolgorukow in Moskau; Ledermosaik mit Metallbeschlägen.

Herr C. Wohlfarth. Modell zu einem Tafelaufsatz; zum Regierungs-Jubiläum Seiner Majestät des Königs von Württemberg, entworfen und modelliert von C. Wohlfahrt.

Herr J. Kaffsack. Vier Wappen für den Ausschank des Pschorrbräu in Köln; modelliert von J. Kaffsack, in Holz geschnitzt von Beinlich und Hanschke.

SONDERAUSSTELLUNG XXXIX

zu Ehren des X. internationalen medizinischen Kongresses vom 1. bis 24. August 1890.

Die Ausstellung umfasste künstlerische und kulturhistorische Denkmäler der Geschichte der Medizin. Angeschlossen war eine Porträtsammlung von Berliner Ärzten, welche durch Mithülfe der Medizinischen Gesellschaft unter Leitung des Herrn Sanitätsrat Dr. Bartels zusammengestellt war.

Beteiligt haben sich von Instituten:

Königliche Museen:
- Kunstgewerbe-Museum,
- Museum für Völkerkunde,
- Antiquarium,
- Sammlung der Skulpturen und Gipsabgüsse,
- Ägyptische Abteilung,
- Münzkabinet,
- Kupferstichkabinet,

Hohenzollern-Museum,
Märkisches Provinzial-Museum der Stadt Berlin,
Königliches Friedrich-Wilhelms-Institut,
Pathologisches Institut der Königlichen Charité,
Königliche Hofapotheke,
Königliche Porzellan-Manufaktur in Charlottenburg,
Bibliothek der Medizinischen Gesellschaft.

Ferner:

Herr Sanitätsrat Dr. Bartels
» von Beckerath
» Geheime Regierungsrat Dr. Bode
» Brandhorst. Potsdam
Frau von Dallwitz-Tornow
Herr Professor Dr. A. Ewald
» Professor Dr. Froriep. Würzburg
» Gottschalk
» Dr. Gurlt
» O. Hainauer
» Harrwitz
» M. Heiden
» Dr. Jessen
» Professor Dr. von Kaufmann
Frau Dr. Kluge
Herr Professor Dr. Lessing
» Dr. Lewinstein
» Professor Dr. Liebreich
» Lipperheide
» Geh. Ober-Regierungsrat Lüders
» Dr. Martin
» Dr. Meyer
» Ph. E. Meyer
» Geheimer Medizinalrat Dr. Pfeiffer. Weimar
» Dr. Pflugmacher. Spandau
» Dr. Remack
» Dr. Ruge. Steglitz
» Dr. Rust
» Dr. M. Salomon
» Professor Dr. Schlemm
» Schnee

Herr Dr. Schwerin
» Professor Siemering
» Dr. Tobold. Bonn
» Geheimer Medizinalrat Professor Dr. Virchow
» Geheimer Medizinalrat Professor Dr. Waldeyer.

LESSING

II. NATIONAL-GALERIE

1. Juli bis 30. September 1890.

Erwerbungen:

A. ÖLGEMÄLDE

EDUARD MEYERHEIM (†), »Junge Mutter am Bette ihres kranken Kindes«.
A. VON KLÖBER, »Spielende Kinder«.
E. DEGER, »Der auferstandene Christus«.
FRANZ KRÜGER, »Prinz August von Preufsen«.

B. BILDWERKE

LUDWIG CAUER, »Schwertumgürter«, Bronzeguss.

C. HANDZEICHNUNGEN

J. P. HASENCLEVER, »Examen des Jobst«, getuschte Bleistiftzeichnung.
J. A. KOCH, »Anbetung der hl. drei Könige«, Bleistiftzeichnung.
FRANZ KRÜGER, »Kopf eines Offiziers«, Aquarellstudie.
C. ROTTMANN, »Blick auf Cefalù«, Aquarellstudie.
TH. MINTROP, »St. Lukas«, Bleistiftzeichnung.
JAKOB BECKER, »Heimkehr von der Kirchweih«, Aquarelle.
DERSELBE, »Am Grabe der Mutter«, Aquarelle.
E. DAEGE, »Titelblatt«, Bleistiftzeichnung.
E. DEGER, »Verehrung der hl. Dreieinigkeit«, Tuschzeichnung.

Gesamtaufwand rund 10 400 Mark.

Als Geschenk erhielt die Königliche National-Galerie von den Vorständen der gröfseren deutschen Theerfarben-Fabriken die von H. von Angeli gemalten Bildnisse der Geheimen Regierungsräte Professor Dr. von Hofmann und Professor Dr. Kekulé.

JORDAN

KASSEL

KÖNIGLICHE GEMÄLDE-GALERIE

Im Juli 1888 wurde der amtliche Katalog der Königlichen Gemälde-Galerie zu Kassel ausgegeben. Verfasst vom Unterzeichneten enthält er eine Geschichte der Galerie (Nachtrag dazu von C. A. von Drach), S. XI—LXXI, bei knapper Biographie der Meister eine ausführliche Beschreibung der Gemälde in historischer Anordnung, S. 1—422, Berichtigungen und Ergänzungen, ein Verzeichnis der Bildnisse in soweit die Dargestellten bekannt sind, ein vergleichendes Verzeichnis der alten und der neuen Benennungen der Gemälde, ein Verzeichnis derjenigen Gemälde der Galerie, welche bei F. Hanfstängl in München in photographischer Wiedergabe erschienen sind, endlich ein Verzeichnis der Malernamen, S. 422—462. Preis 3 Mark.

In etwa zwei Jahren wird eine zweite Auflage erforderlich sein.

Neben diesem ausführlichen Katalog erscheint in jährlicher Neuauflage (3000 Exemplare) ein kurzes vier Bogen starkes Verzeichnis der Gemälde für den Gebrauch des gröfseren Publikums. Preis 50 Pfennig.

Von Neuanschaffungen sind zu verzeichnen:

Schule des ROGER VAN DER WEYDEN (vielleicht burgundische Schule), XV Jahrhundert: Madonna mit dem Kinde. Eichenholz, 0,44 cm h., 0,30 cm br.

JAN VAN GOYEN: Flusslandschaft, monogrammiert und datiert 1640. Eichenholz, 0,27 cm h., 0,42 cm br.

J. VAN MOSCHER: Landschaft. Rechts Bauernhütten zwischen hohen Bäumen, links Blick in die ebene Ferne. Eichenholz, 0,40 cm h., 0,61 cm br.

JOHANN WERNER KOBOLD, Hofdessinateur und Maler zu Kassel, thätig seit etwa 1770: Kleines Bildnis eines Hessischen Fürsten, vermutlich des Landgrafen Friedrich II. Ganze Figur in einer Landschaft stehend, im Hintergrunde ein Reitertreffen, Leinwand, rechts unten bezeichnet I. W. K. 0,57 cm h., 1,48 cm br.

FRIEDRICH MÜLLER, geboren 1801 zu Kirchditmold bei Kassel, gestorben an letzterem Orte 1889: Italienische Landschaft. Leinwand, 1,00 cm h., 1,43 cm br.

HEINRICH FAUST, Maler der Gegenwart, in Kassel lebend: Spätherbst im Walde, bezeichnet H. Faust. Leinwand, 0,81 cm h., 1,13 cm br.

DERSELBE: Maria mit dem Jesuskinde und einem blumenspendenden Engel in einer Landschaft. Leinwand, 0,55 cm h., 0,75 cm br. Geschenk des Unterzeichneten an die Galerie.

EISENMANN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Zwölfter Jahrgang No. 2. 1. April 1891

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. OKTOBER — 31. DEZEMBER 1890

A. GEMÄLDE-GALERIE

Erworben wurde aus aufserordentlichen Mitteln ein Gemälde von REMBRANDT: eine Studie, darstellend einen älteren Mann, in Pelzmantel und Mütze, in einem Stuhle sitzend. Aus der Zeit der vollen Meisterschaft, aus den fünfziger Jahren des XVII Jahrhunderts stammend, lehrt dieses Bild als durchgeführte Studie eine ganz neue Seite des Künstlers in unserer Galerie kennen. In der malerischen Qualität wie in der geistreichen Behandlung steht das Bild auf der Höhe der besten Werke Rembrandts.

I. V.:
V. TSCHUDI

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

Erwerbungen wurden nur für die Sammlung der Gipsabgüsse gemacht, nämlich die eines griechischen Grabreliefs im Museum der Philosophical Institution zu Leeds in England und die der Bruchstücke zu den sogenannten Ägineten in München (Brunn, Beschreibung der Glyptothek, No. 71 und 72).

Aufserdem wurden die Reliefkarten von Athen und von Olympia, die H. Walger modelliert hat, erworben und in den Sammlungsräumen aufgestellt.

KEKULÉ

II. BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

An Erwerbungen für die Abteilung im verflossenen Quartal ist vor allem eine Büste in bemaltem Stuck zu verzeichnen, die, nach ihrer nahen Verwandtschaft mit der Marmorbüste der Marietta Strozzi, gleichfalls ein Werk des DESIDERIO DA SETTIGNANO ist. Von gleichen künstlerischen Vorzügen, wie jene Marmorbüste, ist sie für unsere Sammlung von besonderem Interesse durch die feine, fast tadellos erhaltene alte Bemalung und Vergoldung, die auch nur sehr wenig nachgedunkelt hat.

Die Sammlung der Plaketten wurde durch Zuwendungen der Herren Gustav Gütterbock, Martin Levy und mehrerer Ungenannter um 15 Stück vermehrt, worunter eine in der Art Benv. Cellini's und ein kleines Porträt des Alessandro de' Medici von besonderem Interesse sind. Eine Pax mit dem segnenden

Christus in ganzer Figur ist eine zierliche Arbeit von einem lombardischen oder venezianischen Meister um 1540.

Als Schenkungen ungenannter Gönner der Abteilung sind noch verschiedene andere interessante Stücke zu verzeichnen. Zunächst zwei kleinere, flache, farbige Holzreliefs mit einzelnen männlichen Heiligen in ganzer Figur; tüchtige spanische Arbeiten in der Richtung des bekannten Michelangelo-Schülers BERREGUETE. Die Bemalung ist erst über der Vergoldung angebracht, welche (als Muster der Gewänder, als Lichter u. s. w.) wieder aus der Farbe herausgekratzt ist; dadurch ist eine sehr feine farbige Wirkung erzielt. — Die Sammlung kleiner in Perlmutter geschnitzter Bildwerke, welche in Deutschland in ähnlicher Weise wie die Bronzeplaketten in Italien benutzt wurden, ist um zwei Stücke vermehrt worden, worunter ein durch die meisterhafte Behandlung des Pferdes ausgezeichneter hl. Georg. — Die Elfenbeinsammlung erhielt ein byzantinisches Relief des XI oder XII Jahrhunderts zum Geschenk, welches durch seine seltene Darstellung (Christus in der Vorhölle) bemerkenswert ist. — Ein kleines Holzaltärchen, die Madonna zwischen Heiligen thronend in einem Zimmer (leider durch Wurmfrafs beschädigt) giebt in hohem Relief eine Komposition ganz in der Art der Sante Conversazioni der venezianischen Maler vom Anfange des Cinquecento und ist von ganz besonderem Reiz in der Erfindung und Anordnung.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Für das Vasenkabinet wurden erworben:
- eine Lekythos mit Demeter und Kora,
- ein Kantharos mit Troilos am Brunnen,
- eine Vasenscherbe mit dem Selbstmord des Ajias,
- eine kugelförmige Vase mit korinthischer Inschrift,
- eine Vase in Form einer Sirene,
- eine kyrenäische Schale,
- ein Kantharos mit der Inschrift Athena,
- eine Vase mykenischen Stiles,
- Aryballos aus weifsem Stein,
- Runder durchbrochener Untersatz,
- Vasenstücke mit Karikaturbildern.

An Terrakotten:
- stehende Mädchenfigur mit aufgestütztem Fufs, Sandale in der Hand,
- Göttin in einer Ädicula,
- ein bärtiger Gott mit einem kleinen Hunde.

An Bronzen:
- eine Schale mit schlangenförmigen Henkeln,
- Aphrodite stehend mit Taube in der Hand,
- liegende Sphinx als Abschluss einer Röhre aus Tripoli in Syrien,
- Schwert mit versilberten Knöpfen.

15 Stempel sind von dem Münzkabinet übernommen.

Endlich sind noch zwei sogenannte Inselsteine erworben.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung hat im letzten Vierteljahr 212 Münzen erworben (189 Silber-, 22 Kupfermünzen und einen bronzenen Siegelstempel), aufserdem haben sich bei dem Ankauf eines grofsen mittelalterlichen Münzfundes viele Dubletten ergeben, welche in den nächsten Auktionen verwertet werden sollen.

Geschenke hat die Sammlung erhalten von Seiner Excellenz dem Herrn Minister Dr. von Gossler, vom Vorstand der auswärtigen Angelegenheiten in Hamburg, von der City von London, von der deutsch-ostafrikanischen Gesellschaft, von Herrn Bankdirektor Andreae, Herrn Rittergutsbesitzer von Behr-Pinnow, (ein sehr merkwürdiger Fund orientalischer Mittelaltermünzen), Herrn Regierungsrat von Brakenhausen und Herrn Bankier Hahlo. — Besondere Erwähnung unter den Ankäufen verdienen folgende Stücke: viereckige Kupfermünze des baktrischen Königs Menander mit Stierkopf und Dreifufs, unedierte Kupfermünze der Kaiserin Aelia Pulcheria, drei vom Antiquarium über-

wiesene spätrömische Gewichte, Denar des Kaisers Friedrich Barbarossa, geprägt in Kalsmund, Denar von Wittenberg mit dem Stadtnamen, um 1300, ein grofser Fund (von Musternik in Oberschlesien), polnische Münzen des XIII Jahrhunderts aus der Zeit des Königs Miesko III (1173—1202), grofsenteils neue, unedierte Typen; mehrere dieser Münzen sind durch ihre hebräische Inschrift merkwürdig, der König führt auf denselben den hebräischen Königstitel: »Melek«. In Polen waren damals jüdische Münzmeister thätig, wie diese hebräischen Inschriften und Urkunden beweisen; eine ähnliche Bewandtnis hat es mit einem ebenfalls in der Königlichen Sammlung befindlichen Denar eines Würzburger Bischofs des XIII Jahrhunderts. — Der von Herrn von Behr-Pinnow geschenkte Münzfund enthielt orientalische Silbermünzen von hohem geschichtlichen Wert, die merkwürdigste ist eine Ommajadenmünze mit der Jahreszahl 133 der Hedschra. — Die Siegelsammlung hat durch die Bemühungen des Herrn Direktorial-Assistenten Dr. Dressel ein herrliches Stück von grofser künstlerischer Schönheit erwerben können: das mit schönen gotischen Ornamenten geschmückte vergoldete Bronzesiegel des Bischofs von Faenza: Silvester della Chasa mit dem stehenden hl. Silvester, ein hervorragendes Werk aus bester Zeit, dem Ende des XV Jahrhunderts.

A. v. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen dieses Quartals sind die folgenden hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

MEISTER W H. Der Apostel Jacobus minor, B. VI, 403, 19. (Kopie nach Schongauer B. 40).

JOHANN WILHELM MEIL. Ein fast vollzähliges, namentlich auch an Plattenzuständen reichhaltiges Werk dieses vorzugsweise als Illustrator thätigen Berliner Radierers († 1805).

WEIROTTER. Oeuvre de F. E. Weirotter, Paris, Basan und Poignant, o. J. Fol.

STEFANO DELLA BELLA. A Collection of Etchings. London 1818. Querfol.

J. DUPLESSI-BERTAUX. Recueil de cents sujets de divers genres. 1814. Gross quer-4^to^.

B. HOLZSCHNITTE

HANS SEBALD BEHAM. Venus (aus der Planetenfolge), Pass. 187. Erste Ausgabe mit Überschrift und Text unter der Darstellung.

HANS SEBALD BEHAM. Das Fest der Herodias, Pass. 174. (2 Bl.). Erster Zustand.

HANS SCHÄUFFELEIN. Die Predigt Johannes des Täufers. Unbeschrieben.

TOBIAS STIMMER. Der alte Bund (Clairobscur-Druck in zwei Platten), A. 41.

LUCAS VAN LEYDEN. Das Opfer Abrahams, B. 3.

JACOB VON AMSTERDAM. Die Grablegung Christi, B. 11.

CHRISTOPH VAN SICHEM. Die Anbetung der hl. drei Könige (nach Goltzius).

CHRISTOPH DE JEGHER. Susanna und die beiden Alten, (nach Rubens). Schneevoogt, pag. 11, No. 94.

E. ECKMAN. Raufende Bauern.

ANTONIO DA TRENTO. Martyrium der Apostel Petrus und Paulus. (Clairobscur-Druck), B. XII, 79, 28.

JACKSON. Titiani Vecellii, Pauli Caliarii, Jacobi Robusti Opera selectiora a Johanne Baptista Jackson Anglo ligno coelata et coloribus adumbrata. Venedig 1745. Gross-fol. (Clairobscur-Drucke).

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Divi Bernardi Abbatis clarauallensis . . . Omelie et sermones de tempore et de sanctis multis per anni circulum. Mailand 1495. 4^to^.

DON FRAY GIL DE ROMA. Regimento de los Principes. Sevilla 1494. 4^to^.

D. ZEICHNUNGEN

HANS KRIEG. Bez. Danzig 1619. Allegorische Darstellung. Leicht aquarellierte Federzeichnung.

Von Herrn Ismael Gentz in Berlin wurden in Ausführung einer letztwilligen Verfügung seines verstorbenen Vaters, des Professors Wilhelm Gentz, 121 Blatt Holzschnitte und Lithographien und 44 Blatt Photographien nach Gemälden und Zeichnungen des verstorbenen Künstlers als Geschenk überwiesen.

Der kommissarische Direktorialassistent Dr. Kämmerer ist zum Direktorialassistenten ernannt worden.

LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die ägyptische Abteilung erhielt in diesem Vierteljahre mehrere höchst willkommene Geschenke, für die sie den Gebern zu besonderem Danke verpflichtet ist.

Der »Egyptian Exploration Fund« zu London überwies uns fünf Denkmäler aus seinen Ausgrabungen zu Bubastis: zwei Reliefs Königs Osorkon II, das Oberteil eines Königskolosses, die Krone eines ähnlichen Kolosses und ein in allem Wesentlichen erhaltenes, kolossales Kapitell mit dem Kopfe der Göttin Hathor. Dieses letztere, das aus dem Bau der zwölften Dynastie (etwa 2100 bis 1900 v. Chr.) stammt, verdient seiner Schönheit und seines Alters wegen besondere Beachtung.

Mr. Martin Kennard zu London schenkte uns eine sehr interessante Auswahl aus den von Mr. Flinders Petrie in Kahun und Gurob gefundenen Altertümern, zumeist Gefäfsen und anderem Hausrat. Dieselben sind von besonderer Wichtigkeit für die ägyptische Kulturgeschichte, da sie sicher datierbar sind; die Funde von Kahun gehören in die zwölfte Dynastie (etwa 2100—1900 v. Chr.), die von Gurob in das Ende der achtzehnten (etwa 1500—1400 v. Chr.). Unter den letzteren befindet sich übrigens auch ein wohlerhaltenes Hemde.

Herrn Professor Schweinfurth verdanken wir zwei Blumensträufse aus einem Grabe der zwanzigsten Dynastie (etwa 1250—1150 v. Chr.).

Das Königliche Bismarck-Gymnasium zu Pyritz überliefs uns den Knauf eines steinernen Thrones (?) des Königs Neferhotp (um 1800 v. Chr.).

Der »Palestine Exploration Fund« zu London überwies uns interessante Proben der in seiner Ausgrabung zu Tell Hesy in Südpalästina von Mr. Petrie gefundenen Gefäfse.

Herr James Simon zu Berlin schenkte uns die Bronzefigur einer babylonischen Gottheit.

Andere Geschenke verdanken wir den Herren stud. Auhagen, Dr. Puchstein und der Familie Lepsius.

Angekauft wurde ein babylonischer Siegelcylinder mit dem Namen des unbekannten alten Königs Dada von Nippur.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Die ethnologische Abteilung des Königlichen Museums für Völkerkunde hat im Vierteljahre Oktober bis Dezember 1890 folgende Erwerbungen gemacht:

ASIEN.

Geschenkt wurden:

Durch Herrn Dr. JAGOR eine gräco-buddhistische Steinfigur in königlicher Tracht, Dschamalgarhî, Pêschaur; ferner Schnitzwerke aus einer Seitenkapelle des Tempels der Minâtshi Ammal, der Stadtgöttin von Madurâ (Madurei), Südindien.

Durch Herrn Professor HÖRNLE in Calcutta ein altes Linienblatt für Sanskrithandschriften (nivedanapatram); eine Anzahl altindischer Thonsiegel.

Durch Herrn COL. WARBURTON in Pêschaur und vermittelt durch den in Indien reisenden Direktor, Herrn Geheimen Regierungs-Rat Dr. A. BASTIAN

drei gräcobuddhistische Skulpturen: ein sitzendes Buddhabild vom Kaddam Kuki Khel-Dorfe bei Jammu und zwei kleinere stehende Buddhafiguren vom Ufer des Suvastu (Swat).

Von Professor ALOIS FÜHRER, Kurator des Provinzial-Museums in Lakhnau erhielt die Abteilung in Folge einer Bestellung des Herrn A. Bastian ein kompletes Kostüm einer Bandschârâ-Frau.

Von Geheimrat A. BASTIAN selbst gingen ein: Ritualgegenstände aus Gayâ, Handschriften u. s. w.

Herr Dr. GINSBERG schenkte einen Sattel der Sarthen.

Herr Geh. Ober-Regierungsrat STRUCK elfenbeinerne Pinselbecher aus China.

Gekauft wurde:

Ein syrischer Bettvorhang mit aufgenähten arabischen Inschriften.

AFRIKA.

Herr Professor Dr. WILHELM JOEST schenkte ethnographische Gegenstände aus British Caffraria.

Die WESTAFRIKANISCHE GESELLSCHAFT Gegenstände der Herero.

Der Kaiserliche Konsul in Madagascar Herr C. EBENAU ein Pulverhorn mit Patrontasche von Maintirano (sakalavische Arbeit).

Miss JULIA LLOYD einen Deckelkorb einer Häuptlingsfrau der Natal-Sulu.

Herr Premier-Leutnant QUEDENFELDT zwei Schattenspielfiguren aus Tunis, welche den Karakûs und eine Frau darstellen.

AMERIKA.

Geschenkt wurden:

Durch Herrn VAHL, DESTERRO Altertümer aus Santa Caterina.

Durch Herrn Stabsarzt Dr. DREISSING in Wilhelmshafen Ethnologica von der Magalhäes-Strafse.

Von Herrn Kaufmann KNOOP Ethnologica der Irokesen.

Von Herrn Professor Dr. WILHELM JOEST eine Sammlung ethnologischer Gegenstände aus Guyana.

Derselbe übergab zugleich Geschenke von Herrn Dr. ERNST in Caracas.

Durch Vermittelung von Herrn Dr. SELER erhielt die Abteilung die Geschenke des Herrn GUSTAV STEIN in Oaxaca: Altertümer der Zapotecas, und des Herrn Dr. PEÑAFIEL: eine umfangreiche Sammlung von Papierpatronen von aztekischen und centralamerikanischen Skulpturen.

AUSTRALIEN.

Geschenkt wurden:

Von Kapitän LEMIN in Apia ethnologische Gegenstände von den Neuen Hebriden.

Durch die anthropologische Gesellschaft wurden die Geschenke des Herrn Baron von MÜLLER an die genannte Gesellschaft — ethnologische Gegenstände aus Melanesien und Polynesien — übergeben.

Gekauft wurde:

Eine kleine Sammlung ethnologischer Gegenstände aus Neu-Guinea.

Photographien wurden geschenkt durch Frau DORIS OMER PASCHA in Konstantinopel, und Herrn ERICH BARTSCH, Berlin.

I. V.
GRÜNWEDEL.

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke.

Herr Rittergutsbesitzer Goltz, Voigtsdorf, Kr. Königsberg: zwei Urnen, eine eiserne Lanzenspitze und ein Messer aus einem der römischen Zeit angehörigen Gräberfelde bei Voigtsdorf.

Herr Gutsbesitzer Voigt in Gurcht: eine Urne und Scherben von Gottschim, Kr. Friedeberg.

Herr Tischlermeister Jahn, Küstrin: eine römische Bronzefibel aus dem Gräberfelde bei Küstrin.

Herr Fabrikbesitzer Kohlstock, Küstrin: Bruchstück einer in der Nähe der Stadt gefundenen Steinhacke.

Herr Schriftsteller O. Cordel, Halensee: zwei im Torfmoor bei Halensee gefundene alte hölzerne Otterfallen.

Herr Baurat Mohr, Fürstenwalde: zwei beim Neubau des Oder-Spree-Kanals gefundene Steinhämmer, sowie eine Axt und eine Lanzenspitze von Eisen.

Herr Domänenpächter Horn in Alt-Mahlisch, Kr. Lebus: eine aus bronzenen Perlen und Spiralen bestehende Halskette vom dortigen Gräberfelde.

Herr Administrator Wever, Lietzen, Kr. Lebus: eine römische im dortigen Gräberfeld gefundene Bronzefibel.

Herr Amtsrat Pfützenreuter in Amt Wittstock, Kr. Königsberg N.-M.: zwei Steinhämmer, ein Bruchstück eines Steinhammers, ein Steinbeil, einen Wirtel und ein kleines Thongefäfs von Amt Wittstock.

Herr Apotheker Lehmann in Göritz: zwei Urnen von Göritz und slavische Thonscherben vom Schlossberg bei Oetscher.

Herr Dr. Zimmermann in Göritz: eine von einem dortigen Gräberfelde stammende Urne.

Herr Gastwirt Rachse in Göritz: drei Urnen aus einem der dortigen Gräberfelder.

Herr Kaufmann Friedrich Krause in Göritz: eine Urne von dort.

Herr Schichtmeister Scholz in Göritz: eine Anzahl von Urnen und verschiedenen kleineren Beigefäfsen aus einem der dortigen Gräberfelder.

Herr Professor Dr. Hartmann in Landsberg a. W.: drei Glasperlen von einem gröfseren, bei Zanzin gefundenen Halsschmuck.

Herr Rektor Lenz, Küstrin: einen bei Neuwalde gefundenen Steinhammer.

Herr Gutsbesitzer Fried. Höhne, Neuhardenberger Loose, Kr. Lebus: zwei in dortigen Hügelgräbern gefundene Urnen mit kleinen Bronzebeigaben.

Ankauf.

Eine Urne, ein kleines Beigefäfs und Reste von kleinen Bronzebeigaben aus dem Gräberfeld von Dahme, Kr. Jüterbog-Luckenwalde.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung.

Eine grofse Zahl von teilweise sehr interessanten Urnen und Beigefäfsen aus einem der vorrömischen Zeit angehörigen Gräberfelde bei Clossow, Kr. Königsberg N.-M. Urnen, Beigefäfse und Beigaben aus einem altgermanischen Gräberfelde auf dem Gute des Herrn Bache bei Göritz, mit gütiger Erlaubnis des Besitzers.

PROVINZ WEST-PREUSSEN.

Geschenke.

Herr Rittergutsbesitzer Treichel auf Hoch-Palleschken, Kr. Berent: eine Urne von Wischin.

Herr Rittergutsbesitzer Tholuck, Stendsitz, Kr. Carthaus: zwei Thongefäfse aus dem dortigen Gräberfelde.

Herr Dekan Trentowski, Hochstüblau: eine sehr schöne grofse Urne vom Typus der westpreufsischen Gesichtsurnen mit dazu gehörigem Deckel, sowie verschiedene Bruchstücke von anderen Gefäfsen aus dem dortigen Gräberfelde.

Ankäufe.

Ein bei Schloppe, Kr. Dtsch.-Krone, gefundener Hohlcelt von Bronze.

Eine grofse Armspirale von Schnurken, Kr. Carthaus.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung.

Urnen und Bronzebeigaben aus einem Gräberfeld bei Stendsitz, Kr. Carthaus, mit gütiger Erlaubnis des Besitzers, des Herrn Rittergutsbesitzer Tholuck.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk.

Frau Major Löwenberger von Schönholtz in Potsdam: Steingeräte, wie

Hämmer, Beile, Schaber, Messer etc. aus Rügen.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke.

Herr Oberamtmann Andreae in Mittel-Herwigsdorf: die Nachbildung einer sehr grofsen bei Primkenau gefundenen Bronzenadel.

Herr Lehrer Kirschke in Lessendorf: eine Urne und mehrere kleine Beigefäfse aus dem der Hallstatt-Zeit angehörenden Gräberfelde von Lessendorf, Kr. Freystadt.

Herr Premier-Leutnant Hirsch, Berlin: Urnen und Beigefäfse aus dem vorrömischen Gräberfelde bei Glogau.

Herr stud. pharm. Jakubowski, Berlin: Urnen und Beigefäfse von Ullersdorf, Kr. Bunzlau.

Ankäufe.

Eine Axt, ein Armring und das Bruchstück eines sehr grofsen ringförmigen Barrens von Bronze aus der Umgegend von Glogau.

Ausgrabungen im Auftrage Sr. Excellenz des Herrn Kultusministers durch Herrn Hilfslehrer Beyer in Badewitz Thongefäfse, Steingeräte und verschiedene kleine Beigaben aus Bronze und Eisen aus den verschiedenen Kulturperioden angehörigen Gräberfeldern bei Wanowitz und Sauerwitz, Kr. Leobschütz.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung.

Urnen und eine grofse Anzahl von kleineren Gefäfsen, sowie Beigaben von Bronze und Eisen aus dem Gräberfelde von Lessendorf, Kr. Freystadt.

PROVINZ HANNOVER.

Geschenk

Herr Kempen, Saarlouis: eine Urne von Stapelmoor, Kr. Weener.

Im Austausch mit dem Provinzial-Museum zu Hannover erworben:

Eine gröfsere Anzahl von Urnen und Beigaben aus dem altsächsischen Gräberfeld von Wehden, Kr. Lehe; neolithische Thongefäfse aus der Gegend von Osnabrück, drei Bronze-Celte und verschiedene andere Funde aus Niendorf, Perlberg, Rebenstorf und andern Lokalitäten.

Ankauf.

Mehrere Urnen aus Hügelgräbern bei Brelloh, Lddr. Lüneburg.

RHEINPROVINZ.

Geschenke.

Herr Leutnant von Volkmann, Deutz: ein daselbst gefundenes Steinbeil.

Herr Dr. Köhl, Worms: eine aus Glas- und Bernstein-Perlen bestehende Halskette von Kaltenengers, Kr. Koblenz.

Frau Major Löwenberger von Schönholtz, Potsdam: kleine römische Thongefäfse, Lampen und Gläser von Wesel.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenk.

Herr Apotheker Hartwich in Tangermünde: eine grofse Anzahl von Photographien von megalithischen Grabmonumenten der Altmark und von Fundstücken des Stendaler Provinzial-Museums.

GROSSHERZOGTUM HESSEN.

Geschenke.

Herr Dr. Köhl in Worms: römische Spielsteine aus Worms, Thonscherben von Albsheim, Pfeddersheim und Bermersheim.

Herr Dr. Mehlis in Dürkheim: Thonscherben von Heidesheim und Kirchheim an der Eck.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Ankäufe.

Photographien von Funden auf dem Hradek bei Czaslau.

Bruchstücke von Thongefäfsen, sowie kleine Steingeräte von Türmitz im nördlichen Böhmen.

VOSS

II. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

ERWERBUNGEN

EIMER für Weihwasser, Bronze. Italien, XII Jahrh.

GUSSKANNE, Aquamanile, in Form eines stehenden Greifen, Bronze. XIV Jahrh.

LEUCHTER, Bronze, dreiteilig mit Drachenfiguren. Deutschland, XIII Jahrh.

ZWEI LÖFFEL, Silber vergoldet. Deutschland, XVI Jahrh.

MESSER, Eisen, der Griff mit silbernen niellierten Platten beschlagen. Mailand, XV Jahrh.

KOHLENBECKEN, Kupfer getrieben, flacher Boden mit reichem Rand. Italien, XIV Jahrh.

ZINNSCHÜSSEL, innen Darstellung des Sündenfalls und allegorischer Figuren. Auf dem Rande die Reiterbilder römischer Kaiser. Art des Briot. Frankreich, XVI Jahrh.

ZINNKANNE mit flachem Arabeskenwerk. Frankreich, XVI Jahrh.

SCHREIBZEUG, Bronze mit Silber tauschiert. Persien, mittelalterlich.

FEUERKORB zum Aufhängen, Schmiedeeisen. Spanien, XV Jahrh.

KASTEN, mit geritztem Leder bezogen. Frankreich, XV Jahrh.

SCHREIBZEUG aus Porzellan mit Figur des Mercur. Berlin, XVIII Jahrh.

PORZELLANFIGUR, Venus. Ludwigsburg, XVIII Jahrh.

SCHREIBKASTEN aus eingelegter Arbeit und Lackplatten. Persien, XVII Jahrh.

DOSE, vernis Martin mit Bronzefassung. Paris, um 1780.

GESCHENKE

Herr Julius Glombitza. Kleiderbesatz, Aufnäharbeit. Indien, XIX Jahrh.

Königliche Hof-Apotheke. Zwei Apothekergefäfse aus Fayence; Anfang XVIII Jahrh. und zwei Apothekergefäfse aus Holz. Berlin, um 1800.

Herr Karl Aichholz. Schale, Thon. Antik.

Herr Dr. Otto Dumcke, Königsberg. Ein Blumentopf und zwei Teller, Fayence. Königsberg, XVIII Jahrh.

Herr Paul Boofs. Eine runde Decke aus Leder, ein Gewand aus farbiger Wolle und eine Leinenstickerei. Marokko.

Frau Major Löwenberger von Schönholtz geb. von Plessen, Potsdam. Porzellangefäfs, Citrone auf Teller. Meifsen, XVIII Jahrh.

Porzellanfigur, Violinspieler. Meifsen, XVIII Jahrh.

Butterstecher, Porzellan. Meifsen, XVIII Jahrh.

Glastopf, in Art der Böttcherware dekoriert.

Vier Porzellanknöpfe mit Miniaturbildern. Meifsen, XVIII Jahrh.

Leinendecke, rotweifs, mit Trophäen. Deutschland, XVIII Jahrh.

Herr Professor Dr. Bernstein. Zwölf Bronzemedaillen. Paris, modern.

Herr Hoflieferant Rosenfeld. Zwei Fayencebilder, Schiffe darstellend und Fliesen. Holland, XVII Jahrh.

SONDERAUSSTELLUNG XXXX
vom 2. bis 19. Oktober 1890.

SCHÜLERARBEITEN aus der Unterrichts-Anstalt des Kunstgewerbe-Museums und der Königlichen Kunstschule.

SONDERAUSSTELLUNG XXXXI
vom 1. bis 19. November 1890.

EHRENGABEN zum 90. Geburtstag Sr. Excellenz des Generalfeldmarschalls Grafen von Moltke.

SONDERAUSSTELLUNG XXXXII
vom 2. Dezember 1890.

NEUERWERBUNGEN vom Jahre 1890.

Hieran angeschlossen:

Von Herrn Dekorationsmaler R. Hendorf, Stipendiaten des Museums: Auf-

nahmen dekorativer Malereien, Landschaften und Naturstudien aus Italien, Tunis und Deutschland, sowie von

Herrn Regierungs-Baumeister E. Fürstenau: Architektonische und ornamentale Aufnahmen.

LEIHGABEN

Frau Geh. Rat Wehrenpfennig. Wandschirm, Holz mit Lackmalerei. China, XVIII Jahrh.

Herr Pfarrer Kryn, Oliva bei Danzig. Eine Kasel und zwei Dalmatiken, roter Atlas mit reicher Stickerei. XVII Jahrh.

ARBEITEN NEUER INDUSTRIE

Auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers und Königs wurden ausgestellt: Elf Bierkrüge mit Zinndeckeln, ausgeführt von jüngeren Berliner Künstlern.

Auf Befehl Ihrer Majestät der Kaiserin und Königin wurden ausgestellt: Natürliche Laub- und Fruchtgehänge von der Geburtstags-Tafel Ihrer Majestät.

Auf Befehl Ihrer Majestät der Kaiserin Friedrich wurden ausgestellt: Brautschleppe für Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Viktoria von Preufsen; nach dem Entwurf von M. Seliger, ausgeführt von Frl. Seliger.

Wand-Uhr in Gehäuse von Holz mit Malerei; nach dem Entwurf des Direktors Götz in Karlsruhe. Hochzeitsgeschenk Ihrer Königlichen Hoheiten des Grofsherzogs und der Frau Grofsherzogin von Baden an Ihre Königliche Hoheit die Prinzessin Viktoria von Preufsen.

Herr Otto Rohloff. Zwei Brustbilder, Bronzereliefs in Bronzerahmen und ein Becher, Silber getrieben und vergoldet.

Herr G. Schöbel. Eine Violindecke und ein Fächer, Malerei auf Seide.

Herren Langer & Methling. Wandarm (Ausleger) Schmiedeeisen. Gesellenstück eines Lehrlings.

Herr Kommerzienrat Carl Bechstein. Konzertflügel, nach dem Entwurf von Professor Schütz, ausgeführt von C. Bechstein: Malerei von Professor Koch, Bildhauerarbeit von Baumbach. — Ehrengabe für Seine Hoheit den Erbprinzen von Anhalt-Dessau.

Herren Wiegmann, Puhl & Wagner. Christusbild, Glasmosaik.

LESSING

II. NATIONAL-GALERIE

1. Oktober bis 31. Dezember 1890.

Erwerbungen:

A. ÖLGEMÄLDE

WILH. RÄUBER (München), »Übergabe Warschau's an den grofsen Kurfürsten«.

FRITZ WERNER (Berlin), »Feier der Enthüllung des Denkmals der hochseligen Königin Luise im Tiergarten zu Berlin im Jahre 1880«.

Aus dem von Rohrschen Stiftungsfonds wurde erworben:

E. KUBIERSCHKY (München), »Schlesische Frühlingslandschaft«.

B. BILDWERKE

KARL BEGAS (Berlin), »Faun mit Weinschlauch von einem Knaben geneckt«, getönte Marmorfigur.

FR. TIECK, »Rahel Levin«, Bronzerelief.

C. HANDZEICHNUNGEN

B. GENELLI (†), »Loth vor Zoar«, Tuschzeichnung.

WOLDEMAR FRIEDRICH (Berlin), »Sieben Darstellungen aus Goethe's Leben«, Tuschzeichnungen.

E. MANDEL (†), »Ein Selbstporträt und ein Bildnis seiner Frau«, Bleistiftzeichnungen.

Gesamtkosten: 47 500 Mark.

Außerdem erhielt die Königliche National-Galerie:

1. Ein Ölgemälde von Professor F. PAULSEN (Berlin), »Bildnis des Kaiserlichen Wirklichen Geheimen Rates und Präsidenten des Reichsgerichts Dr. von Simson«, Geschenk des Künstlers.
2. Zwei Zeichnungen von Professor L. KNAUS, »Bildnisse des Generalfeldmarschalls Grafen von Moltke«, ebenfalls Geschenk des Künstlers.

In der Zeit vom 9. November bis 15. Dezember waren in der Königlichen National-Galerie Sonderausstellungen von Werken der verstorbenen Maler Ed. Bendemann, W. Gentz und C. Steffeck veranstaltet.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

AMTLICHE BERICHTE

AUS DEN

KÖNIGLICHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. JANUAR — 31. MÄRZ 1891

A. GEMÄLDE-GALERIE

Erworben wurde aus ordentlichen Mitteln ein Fischstück von ABR. VAN BEYEREN: tote Fische und ein großer Taschenkrebs neben einem Messingeimer auf einer Tischplatte vereinigt; auf Holz gemalt und mit dem vollen Namen und der Jahreszahl 1655 bezeichnet. Ein durch seine meisterhafte Wiedergabe der Fische, die Feinheit des Tons, die leuchtende Färbung und geistreiche Behandlung besonders ausgezeichnetes Werk des Künstlers.

Außerdem sind mehrere Bilder als Geschenke der Sammlung überwiesen worden. Zunächst ein Genrebild des GERARD TERBORCH, das »Konzert«: eine junge Dame in weißem Atlaskleide und rotem Mieder, von hinten gesehen, spielt die Viola a gamba; eine weiter zurück sitzende Dame begleitet sie auf dem Klavier. Das Bild ist auf Holz gemalt und trägt das Monogramm des Künstlers. In der trefflichen Zeichnung, in der Wiedergabe der Stoffe, in der Feinheit des Tons, in der malerischen Wirkung, welche sich hier ausnahmsweise den Bildern des Delftschen Vermeer nähert, und im Schmelz der Farbe gehört das Bild zum Vollendetsten, was Terborch und was die holländische Malerei überhaupt geschaffen haben. Es ist in die mittlere Zeit von Terborchs Thätigkeit, um 1658 bis 1660 zu setzen. Das Bild wurde dem Unterzeichneten bei Gelegenheit der Übernahme der Galeriedirektion von einer Anzahl Freunde alter Kunst in Berlin und einigen anderen Städten Deutschlands zum Geschenk gemacht und wurde sodann der Sammlung überwiesen.

Dasselbe ist der Fall mit einem, von einem nicht genannten Kunstfreunde geschenkten Stillleben, das im vorigen Jahre die hiesige Ausstellung niederländischer Kunstwerke schmückte: eine sogenannte Vanitas, wahrscheinlich von der Hand des Leidener Malers PIETER STEENWIJCK. Das Bild ist durch die Feinheit des hellen Tons und die malerische, flotte Behandlung ausgezeichnet.

Die gleichen Vorzüge zeigt in hervorragendem Maße ein kleines Stillleben, welches als Geschenk des Herrn Professor R. von Kaufmann hierselbst an die Galerie gelangte: ein Frühstück von ein paar Austern, Taschenkrebsen, einer Traube, Nüssen und einem niedrigen Römer mit Rheinwein. Die Inschrift T. SAVTS nennt als Künstler einen bisher durch Urkunden nicht bekannten Meister, der nach diesem und einigen anderen (aber geringeren) bezeichneten Bildern dem A. van Beyeren am nächsten steht.

Aus den Beständen des Magazins ist auch noch ein anderes holländisches Stillleben in die Galerie gekommen: ein Frühstück mit einer großen Zinkkanne neben einem Teller mit Spargeln etc., von der Hand des Amsterdamer Malers JAN JANSZ TRECK, von welchem sonst nur noch ein sehr verwandtes Bild in der Galerie zu Schwerin bekannt ist.

Die neue Auflage des Katalogs der Galerie wurde von Herrn Dr. von Tschudi fertig gestellt und wird in wenigen Wochen zur Ausgabe gelangen.

BODE

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

BILDWERKE DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Erworben wurde durch Kauf eine lebensgrofse, bemalte Thonbüste des jugendlichen Johannes des Täufers von DONATELLO. Tadellos erhalten in ihrer energischen, äufserst wirkungsvollen alten Bemalung, besitzt diese Büste die ganze Frische und Naivetät der Auffassung, wie die Meisterschaft in der naturalistischen Wiedergabe der Formen, welche Donatello ganz besonders in der späteren Zeit auszeichnet. Nach der Verwandtschaft mit der Büste des hl. Lorenz in der Sakristei von S. Lorenzo ist diese Arbeit etwa um das Jahr 1440 zu setzen.

Als Geschenk eines Ungenannten erhielt der Unterzeichnete die wertvolle Marmorbüste einer jungen Frau, welche der Sammlung überwiesen wurde. Die Büste stammt ursprünglich aus Siena und giebt sich deutlich als ein Werk der sienesischen Schule des XV Jahrhunderts zu erkennen. Die energische Bewegung, der enge Anschluss an die Antike, namentlich in der Gewandung und in der Bildung der Augen, sowie die breite, etwas derbe Behandlungsweise lassen die Büste mit Wahrscheinlichkeit als eine Arbeit des ANTONIO FEDERIGHI bestimmen. Die Sammlung besitzt darin die einzige bisher bekannte Marmorbüste von der Hand eines sienesischen Bildhauers des Quattrocento.

Auch der deutschen Abteilung wurde von einem Freunde der Königlichen Museen, der ungenannt zu bleiben wünscht, ein wertvolles Geschenk zu teil: eine beinah lebensgrofse bemalte Holzfigur eines nackten, Mandoline spielenden Putto aus der Zeit und in der Richtung des jüngeren Hans Holbein.

Unter einigen kleineren Bronzen, die als Geschenke zur Sammlung kamen, ist namentlich die feine italienische Statuette eines Neptun (mit Porträtkopf) von Interesse, welche Herr Henry Pfungst in London schenkte.

BODE

C. ANTIQUARIUM

Im oben angegebenen Zeitraum wurden erworben:

Rotfigurige Vase mit Apollon und Tityos aus Corneto.

Buntbemalte Amphora aus Kertsch.

Quadrigarelief auf einem Ziegel aus Unteritalien.

Elfenbeinskulpturen: ein stehender, nackter Jüngling mit eingestemmten Armen.

Gläser aus Kertsch: Henkelkanne, Kanne mit vergoldetem Rande, Becher mit goldenem Kranz, Stiel mit Ring und Platte, drei Perlenschnüre.

Zwei Gemmen: bärtiger Kopf und zwei Ochsen im Ährenfelde.

Diadem aus vergoldeter Bronze mit zwei Medaillons (Kybele und Attis).

Zwei kyprische Altertümer:

1. Inschriftstein aus Paphos.
2. Fragment eines Steinkapitells aus Amathus.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Die Sammlung hat im letzten Vierteljahr 159 Stück erworben, 64 Silber- und 79 Kupfermünzen, sowie 16 Stück amerikanisches Papiergeld. Geschenke erhielt das Münzkabinet: vom hohen Ministerium der geistlichen etc. Angelegenheiten (Denar des Pescennius Niger, ein Stück von höchster Seltenheit und guter Erhaltung, gefunden in Saarburg in Lothringen), ferner von den Herren Regierungsrat von Brakenhausen, Direktorial-Assistent Dr. Dressel (römischer Münzstempel in Kupfer), Bankier Hahlo, John Hellmann in Norrköping (eine grofse Sammlung schwe-

discher Münzen, dabei viele seltene und merkwürdige, unser Münzkabinet in erfreulicher Weise ergänzende Stücke), Martini, Trinkaus, Dolmetscher der Kaiserlichen Gesandtschaft in Siam (ein rundes grofses Silber-Geldstück aus den Laos-Ländern in Hinterindien), Ad. Weyl (die erwähnten 16 Stück amerikanisches Papiergeld) und von einem Ungenannten.

Unter den Ankäufen verdienen hervorgehoben zu werden: eine sehr seltene, wohlerhaltene Kupfermünze des Königs Molo von Babylonien und eine gröfsere Reihe spanischer Ommajaden-Münzen aus den Jahren 171—392 der Hedschra.

V. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den im Quartal Januar—März 1891 gemachten Erwerbungen sind folgende hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

MEISTER E. S. 1466. Spielkarte, »Vogel-Unter«. Lehrs, die ältesten deutschen Spielkarten 17, 13.

MEISTER DER SPIELKARTEN. »Vogel-Ober«, B. X, pag. 93 (»le valet«). Lehrs 25, 44.

DEUTSCHE SCHULE XV JAHRHUNDERT. Spielkarte, »Vogelkönig«. Unbeschriebene, gegenseitige Kopie nach dem Vogelkönig des Meisters E. S. Lehrs 17, 15. 117 mm hoch, 85 mm breit.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN W ♁. Der Apostel Jacobus minor, B. VI, 57, 9. Dutuit V, 165, 9.

DERSELBE. Strandendes Schiff, oben die Aufschrift »baerdze«. Unbeschrieben. 134 mm hoch, 176 mm breit.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN W (»WENZEL VON OLMÜTZ«). Der Raub der Amymone, B. 52.

DERSELBE. Die Grablegung Christi, B. 13.

DERSELBE. Der hl. Christophorus, B. 26.

ISRAEL VON MECKENEM. Die Zurückweisung des Opfers Joachims, B. 30.

DERSELBE. Der hl. Augustinus, B. 88.

DERSELBE. Der hl. Laurentius, B. 106.

DERSELBE. Die fünf klugen Jungfrauen, B. 158—162.

ISRAEL VON MECKENEM. Die fünf thörichten Jungfrauen, B. 163—167.

DERSELBE. Die Messe des hl. Gregorius, B. 228.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN A G (»ALBERT GLOCKENTON«). Christi Einzug in Jerusalem, B. VI, 345, 2.

DERSELBE. Das Abendmahl, B. VI, 345, 3.

DERSELBE. Die Geifselung Christi, B. VI, 347, 8.

DERSELBE. Die Grablegung Christi, B. VI, 348, 11.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN J C (»HANS VON KULMBACH«). Christus am Kreuz, B. VI, 385, 9.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN F V B (»FRANZ VON BOCHOLT«). Der Apostel Jacobus major, B. VI, 82, 8.

DERSELBE. Der Apostel Matthias, B. VI, 83, 12.

DERSELBE. Der Apostel Jacobus minor, B. VI. 83, 14.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN b ♁ S (»BARTHEL SCHONGAUER«). Die hl. Eremiten Antonius und Paulus, Pass. II, 120, 23.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN MI. Ein Mann, der einen Gegenstand (eine Wurst?) in der Hand hält. Unbeschrieben. 118 mm hoch, 77 mm breit.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN T M W (»TILMAN VON WESEL«). Die Versammlung von Kriegsleuten. Nagler Mon. V, 784 und 910 (gegenseitige Kopie nach Dürer B. 88).

MEISTER MIT DEM ZEICHEN Ŵ (W C). Die Auferstehung Christi. Kopie nach Dürers Kupferstich, B. 17. Unbeschrieben. Rund, 59 mm Durchmesser.

DERSELBE. Apollo und Diana. Kopie nach Dürers Kupferstich, B. 68. Unbeschrieben. 112 mm hoch, 69 mm breit.

DERSELBE. Christus am Kreuz. Kopie nach Dürers Kupferstich, B. 24. Unbeschrieben. Rund, 88 mm Durchmesser.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN HS (H S). Der hl. Christophorus, B. VI, 387, 2.

DERSELBE. Die Heiligen Sebald und Lorenz, Pass. II, 207, 6.

DERSELBE. Der hl. Rochus von einem Engel begleitet, B. VI, 388, 3.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN HF (H F). Madonna, B. VIII, 19, 1.

MEISTER MIT DEM ZEICHEN I. D. Die Unmäfsigkeit, B. VIII, 540, 1.

ALBRECHT ALTDORFER. Judith, B. 1.
DERSELBE. Dido, B. 42.
DERSELBE. Der kleine Fahnenträger, B. 52.
DERSELBE. Blattornament, B. 65.
DERSELBE. Die Schelle, Pass. 105.
DERSELBE. Der Stolz: Eine Frau mit Spiegel und Füllhorn auf einem Drachen sitzend. Schwarzer Grund, unten in der Mitte das Monogramm auf einem weifsen Täfelchen. Unbeschrieben. 49 mm hoch, 41 mm breit.
GEORG FRIEDRICH SCHMIDT. Selbstbildnis mit der Spinne am Fenster, J. 142, unbeschriebener Probedruck, mit dem weifsen Federhalter, vor der dritten Strichlage auf der Violine etc.
ANTON VAN DYCK. Bildnis des Anton Cornelissen. Wibiral 3 II.
DERSELBE. Bildnis des Paul Pontius. W. 9 II.
DERSELBE. Bildnis des Jan Snellinx. W. 10 I.
DERSELBE. Bildnis des Justus Suttermans. W. 12 I.
DERSELBE. Bildnis des Willem de Vos. W. 15 II.
DERSELBE. Bildnis des Paul de Vos. W. 16 I.
DERSELBE. Bildnis des Jan de Wael. W. 17 III.
LUCAS VORSTERMAN. Bildnis des Philipp Le Roy. W. 185 II.
JAN LIVENS. Bildnis des Ephraim Bonus, B. 56.
BENEDETTO MONTAGNA. Christus im Garten Gethsemane, B. 4.
DERSELBE. Die beiden Jäger, P. 53.
MARCANTONIO RAIMONDI. Alexander lässt die Werke des Homer in das Grab des Darius legen, B. 207.
DERSELBE. Das Urteil des Paris, B. 245.
MARGARITA DE CAVATORTIS. Der hl. Antonius.
JEAN DUVET. Zwei Darstellungen aus der Apokalypse, B. 15 und 29.

B. HOLZSCHNITTE

H. BURGKMAIR. 47 Probedrucke aus dem Weifskunig.
ALBRECHT ALTDORFER. Jahel und Sisara, B. 43.
DERSELBE. Die Anbetung der Hirten, B. 45.
DERSELBE. Die Madonna in einer Kirche, B. 48.
DEUTSCHE SCHULE DES XVI JAHRHUNDERTS (BURGKMAIR). Wappen des Kardinal Mathias Lang von Wellenberg. Farbenholzschnitt aus dem Buch: L. Senfel, Liber selectarum cantionum quas vulgo Mutetas appellant . . . Augsburg 1520. Unbeschrieben. 453 mm hoch, 329 mm breit.
LUCAS CRANACH. Die Predigt Johannis des Täufers, B. 60.
HANS GULDENMUNDT. Der Feldhauptmann.
URS GRAF. Der Kriegsmann, welcher den alten Ritter mit dem Schwert durchbohrt. Nagler Mon. III, 414, 24.
NICOLAUS MELDEMANN. Der Tod und die Frau. Vergl. Pass. III, 187, 197.
DERSELBE. Der Nasentanz, B. VII, 482, 1 I.
MEISTER MIT DEM ZEICHEN HH (H H). Der zweite und der siebente Glaubensartikel, B. IX, 408, 2 und 7 I.
MEISTER MIT DEM ZEICHEN A. P. Monatsdarstellungen (Dezember, Januar, Februar).
JACOB VAN AMSTERDAM. Die Geifselung Christi, B. VII, 445, 6.
DERSELBE. Christus am Kreuz, B. VII, 445, 10.
DERSELBE. Die Passion Christi. 18 Blatt, Pass. III, 27, 22—96.

C. BUCH MIT RADIERUNGEN

LA FONTAINE. Fables choisies. Paris 1755 bis 1759. 4 Bände, Fol. Mit Radierungen verschiedener Meister nach Zeichnungen von J. B. Oudry.

D. ZEICHNUNGEN

189 Blatt Durchzeichnungen nach Miniaturen, Zeichnungen nach altchristlichen Skulpturen etc. Geschenk des Fräulein Luise Piper, laut testamentarischer Verfügung ihres verstorbenen Bruders, des Professors Dr. Ferdinand Piper in Berlin. Darunter befinden sich einige Durchzeichnungen nach Miniaturen der 1870 in Strafsburg verbrannten Handschrift der Herrad von Landsberg.

LIPPMANN

F. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Die ethnologische Abteilung des Königlichen Museums für Völkerkunde hat im Vierteljahre Januar bis März 1891 folgende Erwerbungen gemacht:

ASIEN.

Von Geheimrat A. BASTIAN gingen Sammlungen aus Indien ein: Opfergeräte zur Nâgpañtschamî; indische Spiele.

Geschenkt wurden:

Durch Herrn HABEL in Berlin, indische, singhalesische und japanische Gegenstände.

Durch Herrn Professor W. JOEST ein Korb aus Ternate.

Durch den Gesandten des Deutschen Reichs in Peking, Herrn von BRANDT, Excellenz, Bronzen und Holzschnitzereien aus China.

Durch Herrn Pol.-Leutnant SCHMIDT-NEUHAUSS in Berlin, japanische Netsuke's.

Durch Herrn Alexander SCHADENBERG in Vigan, Philippinen, Originalphotographien von Volkstypen aus den Philippinen.

Durch Herrn G. MEISSNER, Deli, Sumâtra, Photographien von den Batak.

AMERIKA.

Die amerikanischen Sammlungen haben eine grofsartige Ergänzung erhalten, durch die Überweisung der Sammlung des Herrn Dr. EHRENREICH, z. Z. in Berlin, welcher in der zuvorkommensten Weise die Resultate seiner aufopferungsvollen Reise dem Königlichen Museum zu Berlin zu sichern bestrebt war.

Herr Professor Dr. W. JOEST hat eine grofse Sammlung ethnographischer Gegenstände aus Guayana, welche das Resultat seiner letzten Reise bildet, als Geschenk übergeben; zugleich war es ihm möglich gewesen, Geschenke des Herrn Dr. A. ERNST in Caracas dem Königlichen Museum zu übermitteln.

Herr Dr. UHLE schenkte Altertümer aus Costarica.

Den freundlichen Bemühungen des Herrn Dr. FINSCH in Delmenhorst ist eine Kopie eines altperuanischen Thongefäfses zu danken.

Gekauft wurden brasilianische Gegenstände.

I. V.
GRÜNWEDEL.

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke.

Herr Dr. Degner, hier: Urne, Beigefäfse und verschiedene kleine Beigaben aus den der Bronzezeit angehörigen Gräberfeldern von Freiwalde, Kr. Luckau, sowie mehrere neolithische Thonscherben ebendaher.

Fräulein Hilbrecht, hier: eine Sammlung von Urnen und Beigefäfsen des Nieder-Lausitzer Typus aus dem Gräberfelde von Werben, Kr. Kottbus.

Herr Leutnant H. v. Schierstädt in Hannover: ein kleines Thongefäfs von Skyren, Kr. Krossen.

Herr Rechtsanwalt Dr. Remling, Berlin: die beiden Hälften einer thönernen Gussform für einen Hohlcelt, gefunden bei Falkenberg, Kr. Beeskow-Storkow.

Herr Mühlenbesitzer Witte, Gielsdorfer Mühle bei Straufsberg: eine Urne aus einem der dortigen Hügelgräber.

Herr Paul Wendeler, Soldin: Scherben einer Urne aus einem Grabe bei Rehnitz, Kr. Soldin.

Herr Oberförster Reuter, Siehdichum, Kr. Guben: einen aus einem einzigen Baumstamm hergestellten Kahn, sogenannten Einbaum.

Herr Ingenieur Karl Giebeler, hier: zwei Urnen von Münchehofen, Kr. Nieder-Barnim.

Se. Erlaucht Graf zu Schönburg-Glauchau auf Gusow: Fundstücke aus einer altslavischen Ansiedelungsstätte, Thonscherben und zahlreiche bearbeitete und unbearbeitete Knochen und Geweihstücke.

Herr Apotheker Lehmann in Goritz: mehrere Urnen aus dem dortigen Gräberfelde.

Ankäufe.

Ein grofses Steinbeil aus grauem Schiefer von Rampitz, Kr. West-Sternberg. Ein aus einer langen cylindrischen Bronze-Spirale bestehender Armring von Fürstenwalde.

Ein Bronzefund von Tangendorf, Kr. West-Priegnitz, bestehend aus acht schön patinierten, aufsen quergerippten bronzenen Armringen und zwei kleinen Bruchstücken.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Geschenk

Herr Zinger in Pr. Holland: eine Anzahl von Thonscherben und ein Schleuderstein, sogenannter Käsestein, von Weeskendorf, Kr. Pr. Holland.

PROVINZ WEST-PREUSSEN.

Geschenk.

Herr Lehrer Flögel in Marienburg: eine Urne mit Deckel aus der Zeit der westpreufsischen Gesichtsurnen.

Ankauf.

Eine Anzahl von Steingeräten, Thongefäfsen und kleinen Metallsachen aus mehreren Fundstätten der Umgegend von Rehden, Kr. Graudenz.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk.

Herr Gutsbesitzer Walk in Grünz: einen Steinhammer und das Bruchstück eines solchen von Grünz, Kr. Randow.

Ankäufe.

Ein kleiner durchbohrter Steinhammer aus Pommern ohne sicheren Fundort. Gipsabguss des sogenannten Mönches an der Kirche zu Bergen auf Rügen, eines aus der ersten christlichen Zeit stammenden Reliefs.

PROVINZ POSEN.

Ankauf.

Eine Sammlung von Urnen mit zahlreichen Beigefäfsen und Beigaben aus Metall, aus den Gräberfeldern von Luschwitz und Weine, Kr. Fraustadt.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenk.

Herr Eisenbahnbau-Inspektor Sartig in Liegnitz: zwei kleine Thongefäfse von Neuhof bei Liegnitz.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke.

Herr Hilfsarbeiter Dr. Alfred Götze, hier: ein Beil aus dunklem Nephrit von Bucha, Kr. Eckartsberga.

Herr Förster Wagner, Schermen, Kr. Jerichow I.: mehrere Urnen aus dem dortigen der Zeit der Völkerwanderungen angehörigen Gräberfelde.

Ankäufe.

Eine Urne mit einer Bronzenadel von Wallwitz, Kr. Jerichow I. Zwei Urnen mit verschiedenen Beigaben, wie eiserne Gürtelhaken, Nadeln, Bronzeohrringe mit Glasperlen etc., von Ziesar. Ein Gipsabguss der Hausurne von Nienhagen, Kr. Gandersheim.

RHEINPROVINZ.

Geschenk.

Die Direktion der Königlichen linksrheinischen Eisenbahn in Köln: einen römischen Glasbecher, welcher in einem Bleisarkophage in Köln gefunden wurde.

PROVINZ HESSEN-NASSAU.

Geschenk.

Die Königliche Eisenbahn-Direktion in Frankfurt a. M.: eine cylindrische Armspirale und eine Armberge aus Bronze von Weilburg.

GROSSHERZOGT. MECKLENBURG-SCHWERIN.

Ankauf.

Eine Anzahl von verschiedenen Feuersteingeräten von der Insel Poel bei Wismar.

GROSSHERZOGTUM SACHSEN-WEIMAR.

Ankauf.

Eine Anzahl von Steingeräten des thüringisch-sächsischen Typus aus grauem Schiefer oder schwarzem Kieselschiefer, von verschiedenen Lokalitäten der Gegend von Weimar und Apolda.

HERZOGTUM ANHALT.

Geschenk.

Herr Pastor Rawald, Bornum: eine Urne aus dem dortigen Gräberfeld.

BAYERN.

Ankauf.

Eine Sammlung von verschiedenen Funden, besonders Bronzen aus Hügelgräbern der Hallstätter Zeit in Ober-Franken.

FRANKREICH.

Ankauf.

Fünf vierkantige bronzene Hohlcelte aus einem gröfseren Depotfunde von Landelles, Dep. La Manche.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Ankauf.

Armringe und Fibeln von Bronze, ein Hirschhorn-Hammer, Thongefäfse und Thonscherben von mehreren Lokalitäten des nördlichen Böhmens.

VOSS

G. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

MINISTRANTENPULT, Holz vergoldet und bemalt. Venedig, XVI Jahrh.

PISTOLE mit Silber beschlagen. Spanien, XVIII Jahrh.

KLOPFER, Bronze, Sirene mit Wappenschild. Italien, um 1500.

MESSER und GABEL, Silber graviert. Holland, Ende XVI Jahrh.

BECKEN, Fayence. Damaskus, XVI Jahrh.

MAJOLIKASCHÜSSEL alla porcellana bemalt mit dem Wappen der Nürnberger Familien Imhof und Schlandersbach. Italien, XVI Jahrh.

Grofse Sammlung türkischer Fliesen aus dem Nachlasse von Sir Frederic Smythe in Konstantinopel. Dieselbe enthält grofse Felder, Fensterbekrönungen, Friese und einzelne Stücke; zumeist türkische Arbeiten des XVI Jahrh.

SONDERAUSSTELLUNG XLIII

Auf Befehl Seiner Majestät des Kaisers wurden ausgestellt:

1. Das Modell für den neuen Dom zu Berlin von Geh. Regierungs- und Baurat Professor Raschdorff (ausgeführt von Professor Otto Lessing) nebst den Plänen des Baues. Das Modell ist vervollständigt durch die in gleichem Mafsstab ausgeführten Modelle des Königlichen Schlosses und des alten Museums.
2. Das Modell für den neuen Dom, welches der Geh. Hofbaurat Stüler nach 1840 auf Befehl Seiner Majestät des Königs Friedrich Wilhelm IV in Form einer Basilika ausgeführt hatte.
3. Von demselben Künstler für denselben Zweck Modell eines Centralkuppelbaues 1859.

Geschenke

Frau Präsident Jonas. Ring, um 1800.

Herr stud. tech. Jacobi aus Homburg. Napf, Bauerngeschirr. Homburg.

Herr Professor Döpler jun. Bedruckter Stoff, um 1812.

Fräulein von Neefe. Teile eines gestickten Rockes, um 1800.

Frau Schultze, Leipziger Platz 6. Broche, Eisenguss. Berlin, um 1800.

Frau Charlotte Dresler in Wiesbaden. Damasttischtuch. XVII Jahrh.

Mr. Henry Pfungst in London. Uhrgehäuse, Bronze. XVIII Jahrh.

Decke, Leinendamast. Schlesien, XVIII Jahrh.

Herr Geh. Regierungsrat Dr. Bode. Tasse. Meifsen, um 1720.

Frau Major Löwenberger von Schönholtz geb. von Plessen, Potsdam (letztwillig). Kronleuchter, Glas. XVIII Jahrh.

Herr Professor Dr. Wagener aus Tokio. Japanische Arbeiten: ein Fächer, ein Holzteller, eine Medizindose, ein Pfeifenfutteral.

Leihgaben

Ihre Majestät die Kaiserin Friedrich. Knüpfteppich ca. 6:3 m; aus der Webeschule des Frauen-Vereins in Neustadt in Schl.

Herr Baron von Falckenhausen in Wallisfurth. Eine Kanne mit Deckel, Porzellan. Meifsen.

Herr Hofkunstschlosser Marcus. Eine Thür romanischen Stils aus Eichenholz mit Eisenbeschlag.

Herr Ciseleur Rohloff. Reliefbild Seiner Majestät des Kaisers Friedrich III in Eisen getrieben in einem Bronzerahmen.

LESSING

II. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1890/91

Das Wintersemester wurde am 6. Oktober 1890 begonnen und am 25. März 1891 geschlossen.

Die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten betrug 829, die Kopfzahl der Besucher:

	Vollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	109	290	399
Schülerinnen .	17	85	102
Summa . . .	126	375	501.

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

1. Januar bis 31. März 1891.

Ankäufe.

A. ÖLGEMÄLDE

FR. W. SCHIRMER †, »Klostergarten von San Francesco zu Assisi« mit Staffagefiguren: dem Mönche Mastai Ferretti, Wilhelm und Rudolf von Schadow.

B. HANDZEICHNUNGEN

FRITZ WERNER, »55 Blatt Porträtstudien zum Bilde: Feier der Enthüllung des Denkmals der hochseligen Königin Luise«, Kreide.

W. RIEFSTAHL, »Ein Ehrenmitgliedsdiplom von der Singakademie zu Neu-Strelitz«, Aquarell.

H. LEUTEMANN, »Weiblicher indischer Elefant«, Aquarell.

DERSELBE, »Aktstudie zu einem gefesselten Titanen«, Rötel.

DERSELBE, »Aktstudie zu einem Hermes«, Rötel.

DERSELBE, »Weibliche Aktstudie zu einer Nereïde«, Rötel.

H. HERRMANN, »Judenviertel in Amsterdam«, Aquarell.

DERSELBE, »Holländischer Fischerhafen«, Aquarell.

DERSELBE, »Hafen zur Ebbezeit«, Aquarell.

Gesamtkosten: 7 350 Mark.

An Geschenken erhielt die Königliche National-Galerie:

C. BLECHEN, »Waldlandschaft«, Ölgemälde.

F. HILDEBRANDT, »Küstenpartie auf Teneriffa«, Ölgemälde.

DERSELBE, »Partie aus den Pyrenäen«, Ölgemälde, von dem Geh. Kommissionsrat Herrn F. C. Glaser, hierselbst.

R. ROEMER, »Büste Ihrer Majestät der hochseligen Kaiserin und Königin Augusta«, Marmor, von dem Rentier Herrn Adolf vom Rath, hierselbst.

L. von GLEICHEN-RUSSWURM, »Neun Blatt Landschaften«, Aquarellen, von dem Künstler.

TH. HOSEMANN, »Berliner Kaffeegarten«, Aquarell.

E. GÄRTNER, »Leipziger Platz 1862«, Aquarell.

C. GRAEB, »39 Blatt Ansichten von Berlin und Potsdam«, Aquarellen, von dem Geh. Kommissionsrat Herrn F. C. Glaser, hierselbst.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

Zwölfter Jahrgang No. 4. 1. Oktober 1891

AMTLICHE BERICHTE
AUS DEN
KÖNIGLICHEN
KUNSTSAMMLUNGEN

DAS JAHRBUCH DER KÖNIGLICH PREUSSISCHEN KUNSTSAMMLUNGEN ERSCHEINT VIERTELJÄHRLICH
ZUM PREISE VON 30 MARK FÜR DEN JAHRGANG.

I. KÖNIGLICHE MUSEEN

1. APRIL — 30 JUNI 1891

A. GEMÄLDE-GALERIE

Die Galerie wurde durch Ankauf um zwei Stücke ersten Ranges bereichert. Das eine, von JACOB VAN RUISDAEL, stellt einen Eichwald dar, der einen dunkeln Wasserspiegel, auf dem blühende Seerosen schwimmen, umsäumt. In der Ferne steigen Morgennebel aus einer waldigen Aue empor. Durch das großartige und doch ungesuchte Motiv, die breite, scharf charakterisierende Behandlung, die poetische Stimmung eines der hervorragendsten Werke des Meisters, dessen Blütezeit (um 1660) es angehört. Es ist rechts unten mit dem vollen Namen bezeichnet. 1857 befand es sich als Eigentum eines Herrn Wells auf der Manchester Exhibition und wird von Burger und Smith erwähnt.

Die zweite Erwerbung ist ein lebensgroßes Brustbild des GIORGIONE: ein junger Mann mit bartlosem Angesicht, das von braunem, schlicht gescheitelten, auf die Schultern herabfallenden Haar umrahmt wird. Er trägt ein seidenes, mattviolettes Gewand mit abgesteppten Ärmeln. Die rechte Hand ruht auf einer Steinbrüstung, auf welcher ein großes römisches V zweimal angebracht ist. Der Grund ist grünlich grau. Das Bild zeichnet sich bei großer Einfachheit der technischen Behandlung durch feine koloristische Wirkung und vornehmste Auffassung aus.

Als Geschenk des Direktors Bode wurde ein Bildchen des interessanten Ferraresen ERCOLE DE' ROBERTI erworben. Es zeigt die Maria, die auf einer Steinbank sitzend mit gefalteten Händen das auf ihrem Schoße liegende Kind anbetet. In der Komposition und Faltengebung verrät das ungemein farbige Bildchen den deutlichen Einfluss des Tura; die Landschaft stimmt völlig mit derjenigen auf den Dresdener und Liverpooler Predellenbildern überein. Wie der Stempel auf der Rückseite der Tafel verrät, gehörte diese einst der Sammlung Costabile in Ferrara an, aus welcher sie Alexander Barker erwarb, mit dessen Sammlung das Bild in London unter dem Namen des Giov. Bellini versteigert wurde. Unter der gleichen Bezeichnung kam das Bildchen Anfangs dieses Jahres auf einer Auktion in London wieder vor.

Dieses letztere Werk und das Gemälde von Ruisdael konnten noch in den Nachtrag der im Mai ausgegebenen 3. Auflage des Galeriekataloges aufgenommen werden. I. V.:
V. TSCHUDI

B. SAMMLUNG DER SKULPTUREN UND GIPSABGÜSSE

I. ANTIKE SKULPTUREN

An Originalskulpturen wurden von einem Landgute in der Nähe Venedigs die vermutlich aus Athen stammende überlebensgroße Marmorstatue eines Löwen, ein spätgriechisches Grabrelief mit der Darstellung eines stehenden Jünglings und die Vorder-

seite eines griechisch-römischen Sarkophages mit zwei um einen Kandelaber gruppierten Sphinxen, endlich aus Aphrodisias das obere Ende eines Tischfußes mit einem Satyrkopf erworben.

In die Sammlung der Gipsabgüsse gelangten aus Lansdownehouse in London die Statue eines jugendlichen Herakles (Michaelis, Ancient Marbles in Great Britain S. 451, No. 61) und ein attisches Athenarelief (a. a. O. S. 450, No. 59), aus dem Museum zu Basel der Steinhäusersche Athletenkopf. KEKULÉ

II. BILDWERKE

DER CHRISTLICHEN EPOCHE

Erworben wurde ein Hochrelief in gebranntem Thon von LUCA DELLA ROBBIA, darstellend die Maria in Halbfigur, wie sie das nackte Kind, das sich liebkosend an sie schmiegt, in den Armen hält. Trotz der stark individuellen Typen lässt sich doch der Charakter der Frühwerke des Meisters nicht verkennen. Einen besonderen Reiz erhalten die lebensvollen Figuren von etwas mehr als Naturgröfse durch die gänzlich unberührte alte Bemalung.

Ferner wurde eine Sammlung von 39 Bronzen aus englischem Privatbesitz erworben. Unter diesen zum Teil noch dem XV, zumeist aber dem Beginn des XVI Jahrhunderts angehörenden Stücken, die sich vielfach durch treffliche Patina und meisterhafte Ciselierung auszeichnen, sind besonders hervorzuheben:

Kentaur ein Weib auf dem Rücken tragend;
Satyr auf einer Ziege reitend;
Fauneske mit kleinem Pan;

alle drei von Riccio, ebenso wie ein besonders schönes Exemplar des öfters vorkommenden Tintenfasses; ferner

Davidstatuette von einem Schüler Donatello's;
treffliche Nachbildungen nach dem Dornauszieher und dem Borghesischen Fechter, vielleicht von Antico;
lebensvolle Kinderbüste von einem Florentiner, in der Art des Desiderio;
weinender Amor von Jac. Sansovino;
etwas übereleganter Apollo, nach der Bezeichnung von Al. Vittoria;
vergoldete Gruppe der das Laster mit Füfsen tretenden Tugend, in der Art des Cellini;
schreitendes Pferd von Tacca, und etwa 10 der Sammlung noch fehlende Plaketten.

Auch an GESCHENKEN ist wieder eine ansehnliche Reihe von Bildwerken namentlich der italienischen Schule zu verzeichnen, welche unsere Sammlung in erfreulicher Weise vervollständigen.

Herrn Martin Heckscher verdankt das Museum die Seiten eines byzantinischen Kästchens, in Knochen geschnitzt; das erste Beispiel dieser Art, welches sich in seiner ornamentalen Dekoration wie in seinen Tierbildern unmittelbar an byzantinische Steinskulpturen anschliefst.

Die Sammlung der Plaketten wurde durch Zuwendung ungenannter Gönner um dreifsig Stück bereichert, darunter eine Reihe noch unbekannter Arbeiten von Bellano, Valerio Belli u. A.

Der Cav. M. Guggenheim in Venedig überwies eine interessante venezianische Glaspaste des XIII Jahrhunderts, die Madonna zwischen dem hl. Markus und Johannes d. T. darstellend.

Die Sammlung der Stuckreliefs wurde um einige durch feine und trefflich erhaltene Bemalung ausgezeichnete Stücke vermehrt: ein Flachrelief der Madonna in der Art des Antonio Rossellino, von dem das Museum bisher nur ein sehr verdorbenes Exemplar besafs (No. 71), eine Madonna in einer Muschelnische von einem Nachfolger Donatello's um 1450, sowie ein gröfseres Relief der Madonna mit dem Kinde im Mantel, von einem der florentiner Thonbildner aus dem Anfange des XV Jahrhunderts. Erstere wurden vom Unterzeichneten der Sammlung überwiesen, letzteres von einem ungenannten Gönner.

Diesen Stuckreliefs schliefst sich ein kleineres in Leder gepresstes Flachrelief der Madonna, von einem Nachfolger Donatello's, an, das aus so früher Zeit das erste Beispiel einer Reproduktion in diesem Material ist.

BODE

C. ANTIQUARIUM

An Terrakotten wurden erworben:

Weihgeschenke aus Amathus, in Form vier- und zweispänniger Rennwagen.
Reliefplatte mit einer rennenden Meduse.
Statuette der Artemis mit unten liegender Hirschkuh.
Sitzende Frau über einer Nymphengrotte.
Kybele, thronend, mit Schlüssel in der Rechten und drei Löwen.
Gruppe von zwei Frauen, deren eine auf dem Schofs der anderen sitzt, mit wohlerhaltener Färbung.
Eros- und Psychegruppe.
Schauspieler, einen Bock tragend.
Altertümlicher Hermes Kriophoros.
Kopf eines Persers.
Knabe auf einem Hund reitend.
Flügelfrau mit einem Kinde im Arm.
Thonformen, darunter eine mit einer giebelartig geordneten Eberjagd.

An Thongefäfsen:

Eine grofse Amphora aus Canosa, mit reicher plastischer Ausstattung (Skyllagruppe, Achelooskopf).
Altertümliche Henkelkanne mit einer auf der Schulter derselben sitzenden nackten Frau; aus Cypern.

An Metallgegenständen:

Ein silberner Becherhenkel in Form eines aufspringenden Steinbockes mit vergoldeten Flügeln. Angeblich aus Armenien.
Bemaltes Gorgoneion aus Bronze.

CURTIUS

D. MÜNZKABINET

Das Münzkabinet hat 51 griechische, 11 römische, 16 orientalische, 734 mittelalterliche und neuere Münzen, 20 Medaillen, 2 Medaillenmodelle, 3 Medaillenstempel und 1 Porträtcameo, insgesamt 858 Stück erworben. Bei der Seltenheit und Schönheit vieler der antiken, sowie namentlich der kleinen aber hochinteressanten Reihe der angekauften vaterländischen Münzen und Medaillen muss die Erwerbung des letzten Vierteljahres als eine der grofsartigsten und herrlichsten bezeichnet werden, welche die Sammlung je gemacht. Die wichtigsten Stücke sind folgende: Didrachmon von Elis, um 390 v. Chr., mit dem Kopfe des Zeus und der Hera, letztere durch die Beischrift als olympische Göttin, ΟΛΥΜΠΙΑ, bezeichnet, ein nur noch in einem Exemplar des British Museum bekanntes schönes Denkmal der hochentwickelten peloponnesischen Kunst. Ferner ein Didrachmon von Theben mit dem die Sehne an den Bogen befestigenden Herakles, ein Wunderwerk edelster griechischer Kunst; Tetradrachmen von Euböa und Chalcis in Euböa, mit der Inschrift ΨΑΨ d. h.: ΧΑΛ, zwei Tetradrachmen von Aenus in Thracien mit schönen altertümlichen Hermesköpfen, ein Tetradrachmon des Tyrannen Nabis von Sparta — ein bisher völlig unbekanntes Unicum.

Die römischen Münzen beginnen mit einer Erwerbung, wie sie wohl kaum jemals einem Museum geglückt ist: vier herrlich erhaltene, in la Bruna bei Spoleto gefundene viereckige gegossene Asse, um 300 v. Chr., von römisch-campanischer Arbeit, mit folgenden Darstellungen: Pegasus mit der Beischrift ROMANOM (Romanorum), Rückseite: Adler auf dem Blitz; Stier auf jeder Seite; Caduceus und Dreizack; Dreizack und Anker. Diese vier herrlichen Stücke sind vereinigt in keinem anderen Museum enthalten und weisen unserer Sammlung gegossener Asstücke den ersten Platz an.

Unter den römischen Münzen befindet sich ferner das in der Literatur berühmte, seit wenigen Jahren bekannte Unicum, die Goldmünze des M. Antonius mit dem Bilde seiner Gemahlin, von den französischen Gelehrten zuerst für Fulvia gehalten, von mir jedoch mit Zustimmung Mommsens für das Bild der Octavia, Augustus' Schwester, erklärt; die Münze ist ein hochwichtiges Denkmal des Vertrages von Brundusium, des trügerischen Friedens zwischen Octavian und Antonius.

Eben so selten als geschichtlich merkwürdig ist eine kleinasiatische Silbermünze, ein Cistophor des Cicero, als Prokonsul von Cilicien: M·TVLLI·IMP. Unsere Sammlung ist so glücklich auch die zweite ähnliche Münze Cicero's mit M. CICERO. M. F. PROCOS zu besitzen, beides Seltenheiten ersten Ranges.

Von grofsem geschichtlichen Wert ist ein Silberstück mit dem Kopfe des Germanicus, in Kleinasien geprägt, auf der Rückseite die Krönung des armenischen Königs Artaxias durch Germanicus darstellend.

Ferner erwarb das Münzkabinet eine Kupfermünze des britannischen Kaisers Carausius, mit seinem und der ihn notgedrungen anerkennenden Kaiser Diocletian und Maximian Köpfen und der fast modern klingenden Umschrift CARAVSIVS ET FRATRES SVI. Endlich eine Goldmünze Constantins des Grofsen, mit der Bezeichnung des Münzfufses: LXXII (72 Stück aus dem Pfund Gold, ein Gesetz Constantins).

Die Mittelaltermünzen werden durch einen reichen und schönen Brakteatenfund des XII Jahrhunderts vermehrt, grofsenteils noch unbekannte Stücke, meist von Heinrich d. Löwen; dabei das sehr schöne Stück mit dem unter reicher Architektur stehenden Löwen und der Umschrift: »Heinnriicus de Berneswic suum (sum) leo«, ferner Brakteaten des Bischofs Adelhog von Hildesheim und andere derselben Stadt mit der hübschen redenden Umschrift: »Hildensemensis ego sum«.

Andere wichtige Mittelaltermünzen sind: Süddeutsche Brakteaten des XIII Jahrhunderts aus dem Fund von Isola-Farnese bei Rom, darunter Stücke mit zwei Kronen und der Beischrift CHRONA, Münze des der Sammlung noch fehlenden Abtes Rupert von Corvei; bisher unbekannter Denar Kaiser Friedrichs II von Oppenheim; Goldgulden des Mainzer Domkapitels (XIV Jahrhundert) mit der hübschen Darstellung des hl. Martin zu Pferde, der seinen Mantel mit dem Bettler teilt.

Unter den Medaillen ragt als Prachtstück ersten Ranges hervor eine Arbeit des vortrefflichen Augsburger Medailleurs Fr. Hagenauer (1519), ein silbernes, alt vergoldetes Stück mit dem reizenden Brustbild der achtzehnjährigen Anna Rechlingerin, in reicher, geschmackvoller Tracht, wohl eines der schönsten und gemütvollsten Werke der grofsen Zeit der deutschen Kunst.

Endlich — ein besonderes Glück für unsere Sammlung — gelang die Erwerbung einer Reihe ausgezeichneter vaterländischer Münzdenkmäler: brandenburgischer Münzen des Mittelalters und Medaillen des XVI und XVII Jahrhunderts; der Fund von Clüden lieferte eine Anzahl der seltensten und interessantesten Prägungen Markgraf Albrechts II von Brandenburg. Medaillen des Kardinals Albrecht von Mainz, Joachims I Bruder, des Herzogs Albrecht von Preufsen, des letzten Hochmeisters des preufsischen Ritterordens, von Friedrich von Brandenburg-Ansbach, ein schönes »Kleinod« desselben Fürsten mit seinem in Blutjaspis (Heliotrop) geschnittenen Brustbild; die Kleinode der Schützengesellschaft von Schwiebus mit dem Brustbild des Kaiserlichen Hauptmanns von Knobelsdorf und interessanten, die Namen der siegreichen Schützenkönige enthaltenden Medaillen und kreuzförmigen Schmuckstücken waren eine kostbare, wohl kaum wieder zu hoffende Bereicherung unserer vaterländischen Sammlung.

Geschenke erhielt das Münzkabinet von den Herren Anton und Focke Becker in Holtland (Denare Ludwig des Frommen aus dem Funde von Holtland), Wegeaufseher Becker in Holtland (Denar des Erzbischofs Siegfried von Westerburg), Regierungsrat von Brakenhausen, Frau Geh. Rätin Gerhard in Rostock, Herrn Bankier Hahlo, Professor Dr. Mommsen, Troll in Wien (wichtige, noch unbekannte baktrische Königsmünzen), Geh. Rat Professor Dr. Virchow, Landtagsabgeordneter von Vleuten, Professor Dr. Weissbrodt und Ad. Weyl. V. SALLET

E. KUPFERSTICHKABINET

Von den Erwerbungen des verflossenen Quartals sind hervorzuheben:

A. KUPFERSTICHE

ALDEGREVER. Madonna von 1527, B. 55.

DERSELBE. Ornament, B. 272.

BARTHEL BEHAM. Die Madonna mit dem Totenkopf, B. 5.

HANS SEBALD BEHAM. Das schlafende Weib und der Tod, B. 146.

JOST AMMAN. Die Vorstellungen zu B. Chassanai's Catalogus gloriae Mundi. Andresen No. 32—43.

BARTHOLOMEUS DIETTERLIN. Allegorie auf die Erlösung der Menschheit durch Christus. Andresen No. 3.

HANS AMMON. Selbstbildnis (»Hans Leberwurst«). Andresen IV p. 285, No. 1.

CHRISTOPH MAURER. Der Ursprung der schweizerischen Eidgenossenschaft, sechs Blatt Radierungen und drei Blatt gedruckter Text. Andresen 6.

GEORG FRIEDRICH SCHMIDT. Bildnis der Frau von Houlières. Jacoby No. 29.

DERSELBE. Bildnis der Frau von La Vigne, J. 31.

DERSELBE. Bildnis des J. F. Osterwald, J. 57. Unbeschriebener erster Zustand, vor »Paris« und »en 1744«.

DERSELBE. Weiblicher Studienkopf nach A. Watteau, J. 105.

Fünf ältere Klebebände mit 545 Kupferstichen nach Kompositionen von P. P. RUBENS, darunter zwei Originalradierungen von RUBENS (»Die Alte mit Korb und brennender Kerze«, Schneevoogt VIII, No. 134, und »Kopf eines älteren Mannes«, S. IX, No. 313). Ferner Stiche von: BOETIUS A BOLSWERT (3), SCHELTE A BOLSWERT (35), DUCHANGE (1), GERARD EDELINCK (1), CHRISTOPH JEGHER (7), JAN LOUYS (4), WILLEM PANNATZ (25), BERNARD PICART (1), PAULUS PONTIUS (16), PIETER VAN SOMPEL (3), PIETRO SOUTMAN (10), JONAS SUYDERSHOEF (7), CORNELIUS VISSCHER (4), LUCAS VORSTERMANN (22), JAN WITDOECK (12), WILLIAM BAILLIE (2), PETER DE BAILLIU (2), H. BLOOTELING (2), BOETIUS (1), CORNELIUS VAN CAUKERKEN (2), JAN COLLAERT (3), CORNELIUS GALLE (32), THEODOR GALLE (2), B. L. HENRIQUEZ (1), PIETER DE JODE (7), MICHEL LASNE (2), JACOB NEEFS (4), TH. VAN THULDEN (1), ALEXANDER VOET (6), FRANS VAN DEN WIJNGAERDE (5), PETER CLOUWET (2), CORNELIS VAN DALEN (3), RICHARD EARLOM (1), ROMBOUT EIJNHOUEDTS (6), JACOB HOUBRAKEN (1), THEODOR VAN KESSEL (3), NICOLAUS LAUWERS (2), WILLEM DE LEEUW (3), ADRIAN LOMMELIN (4), IGNAZ MARINUS (3), JAN MEYSSENS (2), H. SNYERS (2), u. s. w.

HANS BOL. Das Gleichnis vom Sämann, 4 Blatt. van der Kellen No. 10—13.

A. C. BEGEYN. Die ruhende Herde. van der Kellen No. 10.

J. RUISCHER. Flusslandschaft. Unbeschrieben.

HERCULES SEGHERS zugeschrieben (? Monogrammist H. S.) Marine. Unbeschrieben.

ADRIAAN VAN STALBENT. Die Windmühle. van der Kellen No. 1.

DERSELBE. Die Kirchenruine, K. 2.

DERSELBE. Das Bollwerk, K. 4.

DERSELBE. Die Wassermühle, K. 6.

LUCAS VAN UDEN. 14 Blatt Landschaften, B. 1—12, 17 und 22.

DERSELBE. Ansicht von Cleydael.

LUCAS DE VADDER. Dorfansicht, B. 9, I. Zustand.

DERSELBE. Flusslandschaft, B. 10, II. Zustand.

WERNAERT VAN VALCKERT. Der Tod und die Geizige. Nagler K.—L. No. 8.

DERSELBE. Der Tod und der Bettler. Unbeschrieben.

ESAIAS VAN DER VELDE. Der Dammbruch bei Utrecht 1624. Nagler K.—L. No. 5, II.

DERSELBE. Landschaft. Nagler 4.

DAVID VINCKEBOOMS. Die alte Frau mit zwei Kindern. 1604.

HERMAN VAN SWANEVELT. 27 Blatt, meist I. Zustände.

HERMAN SAFT-LEVEN. Ansicht von Utrecht, in vier Blatt. Dutuit No. 36, Anm.

MOSES VAN UIJTENBROEK. 31 Blatt, meist I. Zustände.

BACCIO BALDINI. Der Besuch der Königin von Saba bei König Salomo. Mit der Aufschrift: Templum Salomonis. Pass. V p. 39, No. 95. Meyer K.—L. II p. 609, No. 3.

ITALIENISCHE SCHULE, XV Jahrhundert. Die Geburt Christi. Pass. V p. 67, No. 62.

GIORGIO GHISI. Bildnis des Michelangelo, B. 71.

ITALIENISCHE SCHULE, XVI Jahrhundert. Bildnis des Michelangelo. Unbeschrieben.

J. GALIOTH NARDOIS. 4 Blatt Landschaften.

B. HOLZSCHNITTE

HANS HOLBEIN. Darstellungen zur Apokalypse. 21 Blatt. Pass. No. 149. Woltmann No. 150—170.

ANTON WOENSAM, gen. ANTON VON WORMS. Würfelnde Soldaten. 1529. Unbeschrieben.

HIERONYMUS VAN AEKEN. Die Geschichte Johannes des Täufers. Meyer K.—L. I p. 98, No. 35, c.

LUCAS VAN LEYDEN. Samson und Delila, B. 5.

JOST DE NEGKER. Vier Blatt Darstellungen aus der Passion Christi.

ANTON SALLAERT. Die vier Evangelisten.

MELCHIOR TAVERNIER. Der hl. Lucas und ein anderer Heiliger. Clair obscur. Unbeschrieben.

NICOLA DA VICENZA. Die Anbetung der Könige. Clair obscur, B. XII p. 29, No. 2.
UGO DA CARPI. Christus bei Simon dem Pharisäer. Clair obscur, B. XII p. 40, No. 17.
DERSELBE. Saturn. Clairobscur, B. XII p. 125, No. 27.
ANTONIO DA TRENTO. Der Apostel Johannes. Clair obscur, B. XII p. 70, No. 4.
DERSELBE. Die tiburtinische Sibylle. Clair obscur, B. XII p. 90, No. 7.
ITALIENISCHE SCHULE, XVI Jahrhundert. Die Klugheit. Clair obscur, B. XII p. 129, No. 3.
DESGLEICHEN. Raffael und seine Geliebte, B. XII p. 141, No. 3.

C. BÜCHER MIT HOLZSCHNITTEN

Hystoria sigismunde der Tochter des fürsten tancredi von salernia vnd dess jünglings gwisgardi. Zehn Bl. o. O. (Ulm, J. Zeiner) u. J. — Panzer, Zus. p. 24. — Heinecken, Neue Nachr. p. 267, No. 17. — Vergl. Hain No. 331.
Täschenbüchlein. »ausz ainem closter in dem Riess, kompt dises Täschenbüchlein süss . . .« Augsburg, Miller, 1516. Mit Holzschnitten von Hans Burgkmair und Hans Schäufelein. Pass. III p. 279, No. 114.
Das Symbolum oder gemein Bekenntniss der zwoelff Aposteln. Wittenberg, G. Rhaw, 1539. Mit Holzschnitten von Lucas Cranach, B. 37—48.
Abbildung des Bittern Leydens vnd Sterbens . . . Jesu Christi. Thorn, Carnall, 1645. Mit Holzschnitten von Crispin Scharffenberg.
Alardus, Ritus Edendi Paschalis Agni. Amsterdam 1523. Mit Holzschnitten von Jacob von Amsterdam.
Vita epistole de sancto hieronymo ulgare. Ferrara 1497. Hain 8566.
DON NICOLO. Confessione utilissima . . . o. O. (Florenz) u. J.

D. BÜCHER MIT KUPFERSTICHEN

ANDREAS RIHEL. Wahre Contrafactorn etlicher aus dem . . . Hauss Brandenburg Fürstlicher Personen . . . Onolzbach 1604. — Wahrhaffte Beschreibung . . . deren bei der . . . Leich des . . Herrn Georgen Friedrichs Marggrafen zu Brandenburg gehaltenen Procession. 1604.
ROBERT STRANGE. A Collection of historical prints. 50 Kupferstiche.

Im Ausstellungssaal sind seit Anfang Juni Zeichnungen und Radierungen von DANIEL CHODOWIECKI ausgestellt. Wegen Raummangels konnte nur eine verhältnismäfsig kleine Auswahl aus dem umfangreichen Werk Chodowiecki's vorgeführt werden. Die Blätter sind nach der Zeitfolge ihrer Entstehung geordnet worden. LIPPMANN

F. ÄGYPTISCHE ABTEILUNG

Die Sammlung hatte sich mehrfacher Geschenke zu erfreuen, unter denen die der Herren Rudolf Mosse und Ludwig Jacoby von besonderer Wichtigkeit sind, jenes in wissenschaftlicher, dieses in künstlerischer Hinsicht.

Der Zuwachs der Sammlung bestand aus den folgenden Gegenständen:

ÄGYPTISCHE ALTERTÜMER

Stehende Holzstatue (in zweidrittel Lebensgröfse) des Per-her-nofret, Vorstehers der königlichen Gärten. Die Statue, die zu dem besten gerechnet werden darf, was uns von altägyptischer Plastik erhalten ist, entstammt der 5. oder 6. Dynastie (etwa 2500 v. Chr.).
Bemaltes Holzrelief in Lebensgröfse, das die Sängerin Tamaket, die Frau eines thebanischen Totenpriesters der 20. Dynastie (um 1200 v. Chr.), in der Tracht ihrer Zeit darstellt und in dem bereits im vergangenen Jahre erworbenen Sarge über ihrer Mumie lag. Tadellos erhalten, nur erscheinen die Fleischteile durch Nachdunkeln des Firnisses heute braun anstatt gelblich.
Kleine Statue hellenistischer Zeit, deren realistischer Kopf meisterhaft die Züge eines Greises wiedergiebt, während der Körper nach dem herkömmlichen ägyptischen Schema gearbeitet ist. Vermutlich liegt eine der in jener Zeit handwerksmäfsig

zum Verkauf gearbeiteten Statuen zu Grunde, deren Kopf dann von einem griechisch gebildeten Künstler in das vorliegende Porträt umgearbeitet ist. — Geschenk des Herrn Ludwig Jacoby.

Zwei Feuersteinmesser von ungewöhnlicher Schönheit. Aus einem thebanischen Grabe.

Zwei Holzklammern, wie man sie zur Verbindung der Quadern bei großen Bauten benutzte; mit dem eingeschnittenen Namen Sethos' I (um 1360 v. Chr.).

Schleifstein (?) mit zwei Vogelköpfen verziert. — Geschenk des Herrn Wilhelm von Landau.

Ein thönernes Brotmodell und 24 Ostraka. — Geschenk des Herrn Dr. Stübel.

Fünf verkohlte Papyrusblätter, Rechnungen römischer Zeit enthaltend, aus einem verbrannten Archivgebäude in Mendes. — Geschenk eines Ungenannten.

VORDERASIATISCHE ALTERTÜMER

Fünf Reliefplatten älteren nordsyrischen Stiles, zu den vor zwei Jahren erworbenen gehörig. — Aus den Ausgrabungen des Orient-Komitees zu Sindschirli.

Mehrere Hundert kleine Altertümer verschiedener Zeit. — Ebendaher.

Zweiunddreifsig Steine mit südarabischen Inschriften, von Herrn Dr. Glaser auf seinen Reisen in Südarabien gesammelt. Hervorzuheben ist u. A. der umfangreiche Bündnisvertrag des Königs Alhan von Saba mit den Königen von Habaschat und Hadhramaut. — Geschenk des Herrn Rudolf Mosse.

Köpfchen eines Dämons in Halbedelstein. Aus Nordsyrien. — Geschenk des Herrn Dr. von Luschan.

STUDIENMATERIAL

Abklatsch der Inschrift der Kapelle von Wadi el Arisch. — Geschenk des Herrn Dr. Stübel.

41 Photographien ägyptischer Altertümer. — Geschenke der Herren Em. Brugsch, Dr. Stübel und Charles Wilbour.

ERMAN

G. MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

I. ETHNOLOGISCHE ABTEILUNG

Ankauf.

Im Vierteljahr April-Juni 1891 wurde durch die freundliche Vermittelung des Herrn J. RICHTER in Berlin die Erwerbung der Sammlung altperuanischer Gegenstände der Familie Centeno zum Abschluss gebracht. Die Bedeutung dieser ausgezeichneten Erwerbung ist, wie früher bereits erwähnt wurde, darin begründet, dass die hauptsächlich aus Cuzco stammenden Altertümer die Sammlungen der Königlichen Museen durch glänzende Vertretung des eigentlichen Inka-Stiles in ganz hervorragender Weise ergänzen.

Gekauft wurden ferner in diesem Vierteljahre:

Eine japanische Buddhastatue.

Siamesische Bücher mit Texten für die Schattenspielfiguren.

Ein Batak-Schwert.

Ein Sulu-Schwert mit silberbeschlagenem Griff.

Kultusgegenstände (Teufelsdienst) aus Ceylon.

Einige Ethnologica von den Nestorianern am Urumiah-See.

Geschenke.

Herr Dr. BÄSSLER übergab dem Königlichen Museum für Völkerkunde einen großen Teil seiner Sammlung ethnologischer Objekte aus dem indischen Archipel als Geschenk, indem er in der zuvorkommendsten Weise diejenigen Gegenstände auswählte, welche unseren Sammlungen fehlten oder geeignet waren unser Material wissenschaftlich zu ergänzen.

Herr HABEL in Berlin schenkte einige japanische Gegenstände.

Herr Paul STAUDINGER zwei sogenannte Porsiburan-Steine (Batak).

Herr MERENSKY Proben von Glasperlen, welche die indischen Kaufleute in Ostafrika einführen.

Herr Sanitätsrat Dr. BARTELS schenkte ein chinesisches Petschaft.

Herr Dr. SCHWEINFURTH eine Rindenbüchse der Waniamwesi.

Herr VAHL in Desterro schenkte Altertümer aus Brasilien.

Herr Generalkonsul STÜBEL und Kapitän LEMMIN übergaben durch Vermittelung des Herrn Vizekonsul SCHMIDT in Apia dem Unterzeichneten bei Gelegenheit seiner Reise in der Südsee Geschenke für das Museum. BASTIAN

II. VORGESCHICHTLICHE ALTERTÜMER

Seine Majestät der Kaiser hatte die Gnade, die bekannte, sehr reichhaltige Sammlung bajuvarischer Altertümer des Herrn von Chlingensperg zu Reichenhall, welche aus dem Gräberfelde von Kirchberg bei Reichenhall stammt und durch die Schönheit ihrer Gegenstände, sowie die aufserordentliche Sorgfalt und Genauigkeit der bei den Ausgrabungen gesammelten Beobachtungen in ganz hervorragender Weise ausgezeichnet ist, der Abteilung huldvollst durch Gewährung aufserordentlicher Mittel zuzuwenden. Die Abteilung ist durch diesen Zuwachs in den Besitz eines äufserst lehrreichen und zuverlässigen Materials aus der frühgeschichtlichen Zeit des deutschen Südens gelangt und hat durch denselben gerade in dem Teile ihrer Sammlungen, welcher mehr als dürftig zu nennen war, nunmehr eine grofsartige Bereicherung erfahren.

Aufserdem ist der Sammlung ein sehr hervorragender Zuwachs zu teil geworden durch eine von dem hohen vorgesetzten Ministerium überwiesene ebenso schöne als wissenschaftlich interessante Sammlung südrussischer Altertümer, welche Herr Geh. Sanitätsrat Dr. Grempler zu Breslau im Auftrage Sr. Excellenz des Herrn Unterrichtsministers im Jahre 1890 an Ort und Stelle zusammengebracht hat, und die in der Hauptsache Vergleichsobjekte aus der Völkerwanderungszeit enthält.

Auch ist noch eine Schenkung rühmend hervorzuheben, welche die Abteilung der Grofsherzigkeit eines der heimischen Altertumskunde wohlgesinnten Förderers zu verdanken hat. Die Erben des hierselbst verstorbenen Geh. Kommerzien-Rates Meyer-Cohn haben nämlich der Abteilung als Vermächtnis des Verstorbenen eine Summe überwiesen zum Ankauf einer gröfseren Sammlung oder gröfserer Einzelobjekte.

Für dieselbe ist eine reichhaltige und schöne Sammlung aus einem gröfstenteils fränkischen Gräberfelde bei Schierstein angekauft worden, sowie einige bedeutendere Einzelfunde, welche der Abteilung zu besonderer Zierde gereichen.

Der Zuwachs verteilt sich wie folgt:

PROVINZ BRANDENBURG.

Geschenke.

Herr Freiherr Dijon von Monteton, Priort, Kr. Osthavelland: Scherben einer Mäanderurne, Bronze-Fibel, Bruchstück einer eisernen Schnalle aus einem der römischen Kaiserzeit angehörigen Begräbnisplatze bei Priort.

Herr Braumeister Rück in Soldin: slavische Funde, Thonscherben, Knochen und Geweihstücke, ein eisernes Messer u. a. vom Burgwall bei Lippehne, Kr. Soldin.

Herr Geschäftsführer Schönberg in Liepe a. O., Kr. Angermünde: eine Steinaxt aus der Oberlieper Bucht bei Liepe.

Herr Lehrer Joh. Schimming in Küstrin: zwei römische Silbermünzen aus der Gegend von Küstrin.

Königl. Eisenbahn-Direktion zu Berlin: Grofse Lanzenspitze und Fibel von Bronze, Knochenmeifsel, Thonscherben von Alt-Rüdnitz, Kr. Königsberg i. N.

Herr Lehrer Swierzy in Niemegk: Thonscherben von Dahnsdorf und ein kleiner Bronzering ebendaher, Kr. Zauch-Belzig.

Herr Lehrer Sendke in Bagemühl, Kr. Prenzlau: Dolch und Nadel von Bronze, sowie zwei kleine Feuerstein-Beile, von Bagemühl.

Herr Paul Wendeler in Soldin: Grofser Mahlstein und Thonscherben von Klein-Ehrenberg, Kr. Soldin.

Ankäufe.

Eine gröfsere Sammlung von Altertümern aus der Gegend von Brandenburg a. H.

Eine Sammlung von Altertümern hauptsächlich aus der Gegend von Zossen.

Zwei kleine Thongefäfse von Göritz, Kr. West-Sternberg.

PROVINZ OST-PREUSSEN.

Geschenk.

Königl. Fortifikation in Pillau: Urne von Pillau.

PROVINZ POMMERN.

Geschenk.

Herr Gymnasialdirektor Dr. Lemcke in Stettin: slavische Knochengeräte und Thonscherben von Stettin.

Ankäufe.

Eine kleine Sammlung von Altertümern aus der Gegend von Wollin.

Zwei gröfsere Sammlungen von Steingeräten und anderen Altertümern von Rügen.

Eine Anzahl von Bronzen, welche zu einem bereits früher erworbenen grofsen Bronzefunde gehören, von Bewerdieck, Kr. Neu-Stettin.

Ein Bronzecelt von Klockow, Kr. Belgard.

Zwei Steinhämmer von Polzin, Kr. Belgard und Labes, Kr. Regenwalde.

PROVINZ SCHLESIEN.

Geschenke.

Herr Oberamtmann Andreae in Herwigsdorf, Kr. Freystadt: bemalte Thonschalen von Lessendorf, Kr. Freystadt.

Herr Geh. Sanitätsrat Dr. Grempler in Breslau: Abgüsse eines Gerätes aus Hirschgeweih von Osswitz, Kr. Breslau, und einer Gussform von Wohlau.

Ankauf.

Ein Bronzecelt von Bunzlau.

PROVINZ SACHSEN.

Geschenke.

Herr Ortsvorsteher Schmidt in Morl, Saalkreis: neolithische Thonscherben von Morl.

Kgl. Eisenbahn-Bauinspektion in Sangerhausen: vier Thongefäfse mit Bronze- und anderen Beigaben von Reinsdorf, Kr. Querfurt.

Herr Rittergutsbesitzer Richter in Fichtenberg, Kr. Liebenwerda: Lanzenspitzen von Eisen, Fibel von Bronze, aus Fichtenberg.

Herr Sekretär Toups in Kläden, Kr. Stendal: zwei Urnen von Kläden.

Herr Gutsbesitzer Gustav Seligmann in Kröbeln, Kr. Liebenwerda: Steinbeil von Kröbeln.

Herr Tippenau, Berlin: Bruchstücke eines Bronze-Armringes von Gallien, Kr. Wittenberg.

Im Austausch mit dem Museum in Salzwedel erworben: zwei Celte von Bronze aus Kläden, Kr. Stendal, und drei breite Bronzeklingen von Kommandoäxten von Gr. Schwechten, Kr. Stendal.

Ankäufe.

Eine Hausurne und mehrere andere Urnen von Wilsleben und Winningen, Kr. Aschersleben.

Urnen von Schermen, Kr. Jerichow I.

Eine Urne von Wallwitz, Kr. Jerichow I.

Eine defekte Schiefer-Hacke von Kröbeln, Kr. Liebenwerda.

Zwei Thongefäfse von Koselenzien, Kr. Liebenwerda.

Ausgrabungen im Auftrage der General-Verwaltung.

Funde aus der altgermanischen vorrömischen Zeit von Koselenzien und aus der römischen Zeit von Fichtenberg, Kr. Liebenwerda.

PROVINZ HESSEN-NASSAU.

Geschenk.

Vermächtnis des Herrn Geh. Kommerzienrat Meyer-Cohn, Berlin: Sammlung fränkischer Altertümer aus dem Gräberfelde von Schierstein bei Wiesbaden.

RHEINPROVINZ.

Geschenke.

Vermächtnis des Herrn Geh. Kommerzienrat Meyer-Cohn, Berlin: Sammlung von römischen und fränkischen Altertümern aus dem Rheinlande.

Herr Professor Dr. v. Kaufmann, Berlin: römische Funde aus Köln und Trier.

Ankäufe.

Zwei Armringe von Lignit aus Köln.

Sammlung von römischen und fränkischen Altertümern von Gondorf und Kobern a. d. Mosel.

Eine gröfsere Sammlung von Bronze-Fibeln aus dem Rheinlande.

PROVINZ SCHLESWIG-HOLSTEIN.

Geschenk.

Herr Dr. O. Olshausen, Berlin: ein Mahlstein vom Wallberg auf der Insel Amrum.

Ankauf.

Urnen und Urnenscherben von Wyk auf Föhr.

KÖNIGREICH SACHSEN.

Geschenk.

Herr Stadtgutsbesitzer Karl Scherz in Radeberg: Thongefäfs-Scherben von Radeberg.

ANHALT.

Ankauf.

Ein Thongefäfs von Bornum.

THÜRINGEN.

Geschenke.

Herr Dr. A. Götze, Berlin: neolithische Thonscherben von Taubach, Mahlstein und Reibstein von derselben Lokalität und Thonscherben, Lehmbewurfstücke nebst Schlackenresten aus der Umgegend von Weimar.

Ankäufe.

Mehrere kleinere Sammlungen thüringischer Steinwerkzeuge.

BAYERN.

Geschenk.

Grofse Sammlung von Grabfunden aus dem bajuvarischen Reihengräberfelde von Reichenhall, von Sr. Majestät dem Kaiser und König huldvollst überwiesen.

Ankäufe.

Ein kleiner Grabfund von Weifsenheim i. Pfalz.

Fibeln, Halsring, Armringe etc. von Aschheim in Ober-Bayern.

BADEN.

Geschenk.

Herr Oberstabsarzt a. D. Dr. Marquardt, Berlin: Pfahlbauten-Funde von Konstanz am Bodensee.

Ankäufe.

Eine gröfsere Anzahl von Pfahlbauten-Funden aus der Station bei Bodman am Bodensee.

RUSSLAND.

Geschenke.

Grofse Sammlung von Glas- und Thongefäfsen, Glasperlen, Bronzen etc. aus dem südlichen Russland, von Herrn Geh. Sanitätsrat Dr. Grempler zu Breslau im Auftrage Sr. Excellenz des Herrn Unterrichtsministers im Jahre 1890 gesammelt und von dem hohen vorgesetzten Ministerium überwiesen.

ÖSTERREICH-UNGARN.

Ankäufe.

Urne und Steinbeil von Türmitz in Böhmen.

Lignit-Ring, eisernes Schwert, Lanzenspitze etc. von Türmitz.

ITALIEN.

Geschenk.

Herr A. Löhrl in Bari: ein Bruchstück vom Bahnende eines Hammers oder Klopfsteins von Porto Ferrajo auf Elba.

Ankauf.

Ein Bronze-Gürtelhaken von Bologna.

FRANKREICH.

Geschenk

Herr Geh. Regierungsrat Professor Dr. Bastian, Berlin: vier kleine Feuerstein-Messer von Arles in Südfrankreich.

Ankäufe.

Eine Kollektion von Feuerstein-Geräten aus südfranzösischen Höhlen.

Zwei Hohlcelte, ein Armring, eine Nadel und ein sehr kleines scheerenförmiges Werkzeug von Bronze.

Drei Bronze-Hohlcelte von Landelles.

BELGIEN.

Ankauf.

Eine Kollektion von Feuerstein-Geräten aus belgischen Höhlen.

ÄGYPTEN.

Geschenk.

Herr Baron W. von Landau, Berlin: ein grofses, sorgfältig bearbeitetes Feuersteinmesser. A. VOSS

H. KUNSTGEWERBE-MUSEUM

I. SAMMLUNG

Ankäufe

KONSOL, Bronze vergoldet. Mitte XVIII Jahrh.

ZWEI WANDLEUCHTER, Bronze vergoldet. Frankreich, Mitte XVIII Jahrh.

ZINNSCHÜSSEL, in der Mitte Rundbild mit Actäon im Bade. Rand groteskes Ornament. In der Art des Briot, um 1600.

BRONZELEUCHTER aus Oberägypten. V bis VII Jahrh. n. Chr.

ZWEI THÜRKLOPFER, Eisen. Italien, XVI Jahrh.

KONSOLTISCH, Holz geschnitzt. Mitte XVIII Jahrh.

GLASPOKAL mit den Namenszügen Friedrich Wilhelms I und seiner Gemahlin. Neujahrsgeschenk der »Königl. Potsdamischen Glashütte 1716«.

Aus einer Privatsammlung in London wurden Arbeiten italienischer Renaissance von ganz ungewöhnlicher Schönheit erworben.

THÜRKLOPFER, Bronze, Venezia, mit zwei Löwen. Venedig, XVI Jahrh.

BECKEN, Bronze mit reichem Ornament. Norditalien, Ende XV Jahrh.

EMAILPLATTE, darauf in Goldmalerei Ausgiefsung des heiligen Geistes. Italien, XV Jahrh.

KASTEN mit gepresstem Stucco-Ornament und Reliefs. Italien, Ende XV Jahrh.

Geschenke

Herr Adolf Martini-Berlin. Eine Fliese, spanisch-maurische Fayence.

Herr Duvigneau-Ispahan. Eine Tabaksflasche. Seladon-Porzellan. China.

Ministerial-Baukommission. Zwei Thüren und eine Kamineinfassung. Mitte XVIII Jahrh. Zwei Thüren, XVII Jahrh.

Herr Direktorial-Assistent Dr. Dressel. Drei Glasfläschchen. Rom, XV Jahrh. Ein Schildpattkamm. Rom, um 1800.

Herr James Simon-Berlin. Ein Teller, chinesisches Porzellan mit europäischer Darstellung, XVIII Jahrh. Eine Tasse mit Schale, Böttcher-Porzellan. XVIII Jahrh.

Herr Busse-Berlin. Kollektion von Abschnitten moderner Spitzen.

Herr Kommerzienrat Gerson-Berlin. Zwölf Baumwollenstoffe.

Herr G. Lewy-Berlin. Eine Platte, oval, Wedgwood-Steinzeug. England, Ende XVIII Jahrh.

SONDERAUSSTELLUNG XLIV

Die Sammlung persisch-türkischer Fayencefliesen zur Wandbekleidung, aus dem Besitze des Sir Frederik Smythe in Konstantinopel, ist am 16. Juni in der östlichen Hälfte des Lichthofes ausgestellt worden. Dieselbe umfasst in ihrer jetzigen Herrichtung 50 Felder, Thürbogen, Fensterbekrönungen, Friese, Pilaster und einzelne kleinere Felder. Hinzugefügt wurden Photographien türkischer, mit ähnlichen Fliesen ausgestatteter Bauten, sowie persisch-türkische Fayencen, Metallarbeiten, Bucheinbände, Sammet und Brokatstoffe, Stickereien und Teppiche, welche geeignet sind die eigentümliche Musterung dieser Fliesen in ihrem Zusammenhange mit den übrigen Zweigen des Kunstgewerbes derselben Periode anschaulich zu machen; sämtliche Stücke aus dem Besitze des Museums.

Auf Befehl des Königlichen Kultusministeriums wurde in das Museum überführt und hier zeitweilig ausgestellt:

Der CROY-TEPPICH im Besitze der Königlichen Universität zu Greifswald. Dieser Wandteppich, welcher in 23 lebensgrofsen Figuren die sächsische und die pommersche Herzogsfamilie zusammen mit den Reformatoren darstellt, ist 1554 in Stettin in Gobelintechnik ausgeführt und von dem letzten Erben der pommerschen Herzöge Ernst Bogislav von Croy 1687 der Universität Greifswald vermacht worden. Der Teppich befindet sich auf Antrag der Universität in Berlin, um photographisch vervielfältigt und technisch untersucht zu werden.

Leihgaben

Herr Soltmann-Berlin. Sammlung älterer japanischer Arbeiten in Thon, Metall, Email, Elfenbein und Lack.

Frau von Cielecka geb. Gräfin Bninska in Samostrzel. Sammlung alter venezianer und flandrischer Spitzen.

Arbeiten neuerer Industrie

Herr Ciseleur Rohloff-Berlin. Reliefporträt Seiner Majestät des Kaisers Friedrich III in Bronzeguss.

Bessert-Nettelbeck-Berlin. Fahne des Turnvereins »Guts Muths«; gezeichnet von Ebersbach.

LESSING

II. UNTERRICHTS-ANSTALT

Schuljahr 1890/91

Das Sommerquartal wurde am 6. April begonnen und am 30. Juni geschlossen.

Lehrplan und Lehrkörper blieben unverändert.

Die Zahl der ausgegebenen Unterrichtskarten betrug 568, die Kopfzahl der Besucher:

	Vollschüler	Hospitanten	Zusammen
Schüler	65	207	272
Schülerinnen .	16	81	97
Summa . . .	81	288	369.

Die Ausstellung der Schülerarbeiten findet im Anfang des Monats Oktober statt.

E. EWALD

II. NATIONAL-GALERIE

1. April bis 30. Juni 1891.

Ankäufe:

A. ÖLGEMÄLDE

W. SCHUCH. »Reiterbildnis Sr. Majestät des Kaisers und Königs in der Uniform des Leib-Gardehusaren-Regiments mit militärischem Gefolge«, (erworben mit Hülfe eines namhaften Betrages eines patriotischen Kunstfreundes).

B. PLOCKHORST. »Bildnis Ihrer Majestät der hochseligen Kaiserin Augusta«.

PH. FLEISCHER. »Schichtwechsel beim Bau des Gotthardtunnels«.

E. HILDEBRAND. »Königin Luise auf der Flucht nach Memel«.

B. BILDWERKE

A. SOMMER. »Schlafende Sirene«, Bronze, getönt.

C. HANDZEICHNUNGEN

J. C. ERHARD. »J. A. Klein im Reisekostüm«, Blei.

DERSELBE. »Desgleichen in kleinerem Mafsstabe«, Blei.

DERSELBE. »Der fünfeckige Turm in Nürnberg«, Blei.

J. V. FÜHRICH. »Eliezar führt dem Isaak die Rebekka zu«, Aquarell.

FRANZ HORNY. »Blühende Lilien und Rosen«, Feder und Tusche.

J. SCHNORR VON CAROLSFELD. »Das Urteil Salomonis«, Feder.

DERSELBE. »Davids Freundschaft zu Jonathan«, Feder.

J. V. SCHRAUDOLPH. »Dreifsig Blatt biblische Darstellungen«, Blei, Tusche, Aquarell.

DERSELBE. »Dreizehn Blatt desgleichen«, Bleiskizzen.

DERSELBE. »Sechs Blatt, Bildnisse der Bischöfe Weiss von Speier, Müller von Münster, Drepper von Paderborn, des Kardinal-Erzbischofs von Geifsel, des Dompropstes Tinnis sowie des Clemens Hammer«.

Gesamtkosten 61 700 Mark.

Als Geschenk erhielt die Königliche National-Galerie das Bildnis Ferdinand Freiligraths (gemalt von P. HASENCLEVER 1851), von der Wittwe des Dichters.

JORDAN

Berlin, gedruckt in der Reichsdruckerei.

STUDIEN

UND

FORSCHUNGEN

DIE JUGENDGEMÄLDE ALBRECHT DÜRERS

VON HENRY THODE

Überblickt man die Fülle eindringender Untersuchungen, die seit dem Erscheinen von Joseph Hellers grundlegendem Werk mit Dürers Leben und Wirken sich beschäftigt haben, die selbst in der auf alle Errungenschaften moderner Kritik sich stützenden, Epoche machenden Biographie von Thausing nur einen neuen Ausgangspunkt gewannen, so möchte es höchst unwahrscheinlich dünken, dass es noch möglich sei, unbekannte Werke des gröfsten deutschen Malers und zwar solche von entscheidender Bedeutung für die Kenntnis seiner Entwickelung zu entdecken. Und doch ist dies der Fall und erklärt sich gerade daraus, dass eben die durch solche Detailforschung zu immer gröfserer Schärfe gediehene Urteilskraft zu immer deutlicherem Erfassen der charakteristischen Merkmale des Dürerschen Stiles befähigte. Dass diese Entdeckungen aber in höherem Grade auf des Meisters Thätigkeit in der Malerei, als auf seine Schöpfungen im Kupferstich und Holzschnitt sich beziehen, ist leicht begreiflich, da seit Altersher das Augenmerk des Kunstkenners und -forschers mehr auf die letzteren gerichtet war, indess eine sorgfältige Analyse und auf ausführlichen Vergleich gegründete Würdigung der Malereien erst der neueren Zeit vorbehalten blieb.

Die Thatsache, dass in den letzten Jahren mehrere gänzlich in Vergessenheit geratene Bilder Dürers wieder aufgetaucht sind, an deren Authentizität niemand mehr zu zweifeln wagt, dürfte wohl dazu beitragen, das skeptische Misstrauen, das man von vornherein allen solchen Entdeckungen, namentlich wenn sie das Schaffen eines der gröfsten und gefeiertsten Künstler betreffen, entgegenbringt, etwas abzuschwächen und zu einem teilnehmenden Eingehen auf neue Bestimmungen, so überraschend dieselben auch auf den ersten Blick sein mögen, zu bewegen.

Drei in jedem Sinne bedeutende und ausgezeichnete Werke, alle der Jugendzeit des Künstlers angehörig, sind es, für die ich durch die folgenden Ausführungen den Namen »Albrecht Dürer« und einen höchst ehrenvollen Platz unter dessen Schöpfungen vindizieren möchte. Zwei derselben sind, obwohl häufig besprochen und beurteilt, noch niemals mit ihm in Beziehung gebracht worden, das dritte, bei dem schon früher, aber nur mit grofsem Vorbehalt, an Dürer gedacht wurde, ist ganz kürzlich, unabhängig von mir, auch von anderer Seite als seine Arbeit bestimmt worden. Bei allen dreien aber, — dies sei gleich vorweg bemerkt,

die Art der folgenden Untersuchungen zu kennzeichnen, — fehlt es an jeder urkundlichen oder traditionellen Beglaubigung, so dass die Überzeugung, wie der Versuch eines Beweises einzig und allein aus der Kritik der Stileigentümlichkeiten gewonnen werden kann. Durfte ich in einem früheren Aufsatze (»die Madonna mit der Nelke« in dieser Zeitschrift Bd. X S. 3 ff.) in kurz zusammenfassender Weise die Frage behandeln, welche entscheidenden Einflüsse Dürer auf seiner Wanderschaft vor seinem Eintreffen in Venedig erfahren hat, so wird im Folgenden die Thätigkeit, die er, nach Nürnberg zurückgekehrt, von etwa 1494 bis 1497 und weiter bis 1500 entfaltete, ins Auge zu fassen sein, wobei dann wohl auch ein Rückblick auf die vorangehenden Jahre von neuen Gesichtspunkten aus zu gewinnen sein dürfte.

Als Dürer nach Beendigung seiner Reisen im Jahre 1494 von Italien, wie ich trotz Janitscheks Vermutung, der einen früheren Aufenthalt dort annimmt, auf Grund gerade der folgenden Untersuchungen glauben muss, nach Nürnberg wieder heimgekehrt war, trat er in ein erneutes enges Verhältnis zu seinem alten Lehrer Michel Wolgemut, von dem er als Knabe seinen ersten Unterricht im Malen empfangen hatte, und entfaltete seine frühe Thätigkeit als ein Mitarbeiter in dessen Werkstatt. Der weit verbreitete Ruf derselben kam seinen ersten Holzschnitten und Kupferstichen zu gute, bis er im Jahre 1497 seine volle Selbständigkeit gewann, die sich in der Annahme seines bekannten Monogrammes dokumentiert. Zu dieser Ansicht war Thausing in Folge der zuerst von Fritz Harck aufgestellten Vermutung und eigener an dieselbe anknüpfenden Betrachtungen beim Abschluss seiner langjährigen Beschäftigung mit Dürer gelangt. So lange daran festgehalten wurde, dass die vielbesprochenen mit dem Monogramm W bezeichneten Kupferstiche die Originale, die mit A D signierten die Kopien, jene ersteren aber gleichfalls von Dürer gefertigt seien, blieb keine andere Annahme denkbar, als eben diese, dass Dürer zuerst seine eigenen Werke unter dem Werkstattszeichen Wolgemuts ausgehen liefs und erst später, als er ganz selbständig geworden war, sie als sein geistiges Eigentum reklamierte. Einen weiteren Nachweis für die anfängliche Abhängigkeit des Künstlers von Wolgemut fand dann Thausing darin, dass auch die frühen Holzschnitte: nämlich »die Marter der Zehntausend« (B. 117), das »Männerbad« (B. 128), das von Ephrussi Dürer zugeschriebene »Frauenbad«, der »Ercules« (B. 127), der »Reiter mit dem Landsknecht« (B. 131) und »Simson mit dem Löwen« (B. 2) in Abdrücken oder vielmehr in einer besonderen ersten Ausgabe ohne Monogramm existieren und dass diejenigen mit dem Monogramm erst Nachschnitte von jenen anderen sind. Hieraus schien deutlich hervorzugehen, dass Dürer nicht selbst im Besitze der zuerst gefertigten Holzstöcke sich befand und daher neue anfertigen lassen musste, als er selbst den Vertrieb seiner Kunstwaare übernahm.

So scharfsinnig nun aber auch diese Darlegungen waren, so verloren sie doch in dem Augenblick ihre beweisende Kraft, als die Voraussetzung, auf der sie fufsten, als eine irrige und unhaltbare erkannt wurde. Durch den zuletzt in abschliefsender Weise von Lehrs in seinem »Wenzel von Olmütz« gebrachten Nachweis, dass jene mit W bezeichneten Stiche einfach Kopien nach den Dürerschen seien und zudem jenes W keineswegs Wolgemut, sondern vielmehr Wenzel bedeute, wurde die Hypothese von Dürers geschäftlicher Verbindung mit Wolgemut in den Jahren 1494 bis 1497 vollständig erschüttert und, als jeder Begründung entbehrend, aufgehoben. Das einzige Argument, das sich für dieselbe noch anführen liefse, dass er nämlich erst 1497 sein bekanntes Monogramm angewandt habe, ist durchaus nicht bindend für die Annahme seiner Unselbständigkeit in der vorhergehenden Zeit, viel einfacher ist

hierfür eine Erklärung darin zu finden, dass er erst in dem Augenblick, als sein Ruf sich zu verbreiten begann und er sein künstlerisches Eigentum vor Nachbildungen zu schützen besorgt sein musste, sich entschloss, fortan seine Werke, speziell die durch den Handel weit über die Grenzen seiner Heimat hinausgeführten Holzschnitte und Kupferstiche, zu signieren.

Die Frage nun, welches die Arbeiten sind, die Dürer in dieser ersten Periode seiner Thätigkeit in Nürnberg geschaffen hat, ist keine durchaus leicht zu beantwortende. Dass jene soeben erwähnten Holzschnitte, die ohne Monogramm veröffentlicht wurden, zu ihnen zu rechnen sind, dürfte ziemlich feststehen, zumal für einen derselben, das »Frauenbad«, eine Zeichnung, die 1496 datiert ist, existiert (in Bremen). Von Stichen aber ist, da der »grofse Courier« (B. 81) und der »Gewaltthätige« (B. 92) nicht mit Sicherheit als seine Werke zu betrachten sind, vielleicht keiner in diesen Zeitraum zu setzen, man müsste denn annehmen, dass er auf Kupferstichen schon früher als 1497 sein Monogramm angebracht habe, in welchem Falle etwa der »Liebesantrag« (B. 93), die »Madonna mit der Heuschrecke« (B. 44) und »die Landsknechte« (B. 88) noch vor dieses Jahr anzusetzen wären, Blätter, denen auch eine von der späteren abweichende, gedrängte Form des Monogrammes eigentümlich ist. Von datierten Zeichnungen sind nur drei bekannt: das nach Lorenzo di Credi entworfene Christkind vom Jahre 1495 im Besitze des Barons Schickler, das von Ephrussi in seinem Werke über die Zeichnungen Dürers publiziert wurde, die später für die Apokalypse verwertete Zeichnung des babylonischen Weibes aus demselben Jahre in der Albertina zu Wien und das »reitende Paar« von 1496 in Berlin. Das zweiterwähnte Blatt deutet darauf hin, dass die Beschäftigung des Künstlers mit den erst 1498 veröffentlichten Apokalypseholzschnitten schon in die ersten Jahre nach seiner Niederlassung in Nürnberg fällt.

Diese wenigen Arbeiten würden nun freilich wenig genügen, uns eine Anschauung von den Ergebnissen zu geben, welche die Wanderschaft, vor Allem die Berührung mit der grofsen venezianischen Kunst für Dürers Ausbildung gehabt hat, ja, man dürfte mit Recht fragen, ob denn die letztere wirklich ohne irgend welche tief eingreifenden Eindrücke auf seine künstlerische Phantasie geblieben sei. Die Antwort wurde in beredtester Weise durch den Nachweis seiner Autorschaft an zwei Gemälden gegeben, die, erst seit einiger Zeit gewürdigt, die einzigen sind, die mit gröfster Wahrscheinlichkeit ihrer Entstehung nach in den von uns betrachteten Zeitraum verlegt werden: der aus der Schlosskirche in Wittenberg stammende Altar in der Dresdener Galerie und das vor einiger Zeit aus der Sammlung des Herzogs von Hamilton für die Berliner Galerie erworbene Porträt Friedrichs des Weisen, mit denen dann weiter in innigem stilistischen Zusammenhang das Brustbild der Fürlegerin vom Jahre 1497 steht.

Hier haben wir Schöpfungen, die der Monumentalität der gesamten Gestaltung, wie Eigentümlichkeiten der Zeichnung und der Farbe nach das Bestreben des jungen Künstlers zeigen, mit den Italienern und speziell dem grofsen Andrea Mantegna, nach dessen Stichen er schon 1494, vielleicht noch in Italien, Zeichnungen angefertigt hatte, zu wetteifern. Schöpfungen, die zugleich beweisen, dass er das Malen in nicht minderer, ja vielleicht in höherer Weise damals sich angelegen sein liefs, als die Kunst des Kupferstiches und Holzschnittes, denn sie zeigen ihn im Besitze einer bereits reich ausgebildeten, zu grofser Sicherheit gelangten technischen Fertigkeit.

Derjenige, welcher als der erste Gönner und Verehrer Dürerscher Kunst bestimmend in das Leben desselben eingriff, war der durch den Adel seiner Gesinnung

und die Feinheit seines Geistes gleich ausgezeichnete Fürst, dessen Regierung den sächsischen Landen reichen Segen in dauerndem Frieden brachte, der Kurfürst Friedrich, der ebensowohl wie den Beinamen des Weisen, denjenigen des Gütigen zu erhalten verdient hätte. Im Jahre 1496, während seines Aufenthaltes in Nürnberg, hat er nach Bode's entscheidenden Darlegungen in dieser Zeitschrift (1884, S. 57 ff.), die eine vortreffliche Radierung des Bildes brachte, selbst dem Maler für das Bildnis gesessen, auf dem er, den Beschauer mit seinen grofsen, weitgeöffneten Augen geradezu bannend, uns entgegentritt, und in demselben Jahre ist, Bode's Vermutung nach, auch der Altar für Wittenberg entstanden, jenes gleich dem Porträt mit Leimfarben auf Leinwand gemalte Bild der das Kind anbetenden, von Putten umgebenen Madonna, zu deren Seiten auf den Flügeln die Halbfiguren des hl. Antonius und Sebastian sich befinden.

Dass dieser Altar identisch sei mit einem der drei bereits von Scheurl 1506 erwähnten Bilder in der Schlosskirche zu Wittenberg, konnte schon längst keinem Zweifel mehr unterliegen. Dennoch dürfte es nicht ganz überflüssig sein, zu bemerken, dass in der alten »Kurzgefassten Historischen Nachricht von der Schloss- und Academischen Stiffts-Kirche zu Aller-Heiligen in Wittenberg (1730)« von Matthäus Faber, auf die von David Gottfried Schöber in seiner jetzt fast vergessenen Schrift: »Albrecht Dürers, eines der gröfsten Meister und Künstler seiner Zeit, Leben, Schriften und Kunstwerke« (Leipzig 1769) hingewiesen wird, sich folgende Beschreibung des Werkes findet: »Über der Sacristey steht noch ein ander Gemählde, von eben gedachtem Albrecht Dürer verfertiget, welches in zwei Thüren eingeschlossen. Inwendig in dem rechten Flügel ist Joseph, der Mann Mariä abgemahlet, in Gestalt eines alten Greises, der ein gross Buch in der Hand hat. Die Liniamenten des Haupts und der Hände eines Alten sind dergestalt natürlich getroffen, dass man nicht genug bewundern kann. Mitten in der Tafel kniet die Jungfrau Maria mit vielen Engeln umgeben, als ob sie mit zusammengefalteten Händen betete, vor ihr liegt das Kind Jesus nackend auf den Küssen. Zu seinem Haupte steht ein Engel, der einen Fliegenwedel in der Hand hat. Zur linken Maria stehet ein Pult, darauf ein aufgeschlagen Buch lieget. Hinter dem linken Flügel ist ein ganz nackender Jüngling gemahlet, welcher ohne Zweifel Johannem, den Vorläufer Christi, abbilden soll. Vor ihm stehet ein Glas mit Wasser, darinnen ein Stengel Isop, daneben aber ein halber Apfel und etwas Johannesbrot lieget.« Derselbe Faber beschreibt, beiläufig gesagt, auch die beiden anderen Altäre, die als Werke Dürers in der Kirche galten, die Anbetung der hl. drei Könige, die sich jetzt in Florenz befindet, und den Altar mit der Gefangennehmung Christi. Der eingehenden Schilderung dieses letzteren nach, von dem er übrigens nur sagt, dass einige ihn für Dürers Arbeit hielten, kann nicht das leiseste Bedenken daran aufkommen, dass es der jetzt in der Dresdener Galerie (No. 841) aufbewahrte Altar ist, über dessen Verfertiger die verschiedensten Ansichten geäufsert worden sind. Die alte Wittenberger Tradition, die bis auf Scheurl zurückzugehen scheint, war in diesem Falle freilich eine irrtümliche; es bedarf dies keiner weiteren Auseinandersetzung. Die Bilder sind sicher nicht von Dürer, sondern von einem Niederländer. Vermutlich verdanken sie einem Auftrage Friedrichs des Weisen während seines Aufenthaltes in den Niederlanden 1494 ihre Entstehung.

I

Auf Grund nun einer genauen Prüfung jenes echten frühen Werkes aus Wittenberg, das den Ausgangspunkt aller weiteren Untersuchungen zu bilden hat, muss ein anderes, noch gröfseres Altarwerk, auch dieses aller Wahrscheinlichkeit nach eine Stiftung Friedrichs des Weisen, Dürer zugewiesen werden — ein Werk, das zu den herrlichsten Schöpfungen deutscher Kunst überhaupt gehört, seiner vollen Bedeutung nach aber bisher trotz wiederholter bewundernder Besprechung nicht gewürdigt worden ist: *der Hochaltar im Dom zu Meifsen.* Es könnte wunderbar genug erscheinen, dass man sich mit diesen, durch die Gröfse und Schlichtheit des Stiles von fast allen anderen Meisterwerken der alten deutschen Kunst wesentlich unterschiedenen Gemälden bisher nur kurz abgefunden hat, obgleich Förster durch seine Publikation derselben im ersten Bande der »Denkmale deutscher Kunst« die allgemeine Aufmerksamkeit auf sie lenkte, erklärte sich dies eben nicht sehr einfach daraus, dass man sich in gröfster Verlegenheit sah, den Meister zu bestimmen, der sie geschaffen hat. Namenlose Kunstwerke, selbst wenn sie von grofsem Werte sind, sind meist dazu verurteilt, mehr oder weniger im Verborgenen zu bleiben.

Nichts lehrreicher als alle die verschiedenen Ansichten nebeneinander zu stellen, die über den Meifsener Altar geäufsert worden sind. Ganz abgesehen davon, dass sie gerade in Anbetracht des Mangels aller urkundlichen oder traditionellen Nachrichten besondere Berücksichtigung verdienen, dürfen sie, alle zusammengenommen, geradezu zu einer Art von Beleg für die Richtigkeit der schliefslich von mir aufgestellten Behauptung werden. Sie gleichen den sich kreuzenden Spuren von Wanderern, die in der Dunkelheit den einzig richtigen Weg zu einem Ziele verfehlen, obgleich sie demselben, ohne es zu ahnen, doch häufig ganz nahe gekommen sind.

Die älteste mir bekannte Nachricht findet sich in Keyfslers »Neuesten Reisen« (Neue Auflage, Hannover 1751, S. 1332), der in aller Kürze berichtet: »An dem hohen Altare im hintersten Chor sind die drei alten Meifsnischen Markgrafen Dedo, Thimo und Conrad in der Gestalt der Weisen aus Morgenland, wie sie dem Kinde Jesu Geschenke bringen, vorgestellt.« Er wiederholt offenbar nur, was er in Meifsen selbst gehört: nicht den Künstlernamen, nur eine Fabel, die das eindrucksvolle Werk mit der alten Geschichte der Stadt in Beziehung setzt. Auch der Hofrat Hirt, der im Jahre 1809 die letztere besuchte, strebte vergebens zu erfahren, wen man für den Künstler hielte. So bildete er sich denn selbst eine Meinung und kam, da ihm die Bilder »eher der niederländischen als der italienischen Schule« nahe zu stehen schienen, in Erinnerung an die in Nördlingen gesehenen Werke auf den Namen »Friedrich Herlin«. In dieser Meinung sah er sich durch eine andere Beobachtung befestigt, diejenige nämlich, dass die Züge des ältesten heiligen Königs eine grofse Ähnlichkeit mit denen des 1475 gestorbenen Herzogs Sigismunds, dessen Bildnis auf seiner Grabplatte im Dom zu sehen ist, aufwiesen. Da dieser Sigismund, ein Sohn Friedrichs des Streitbaren, aber Bischof von Würzburg gewesen, so lag es nahe, daran zu denken, dass dieser den Auftrag zu dem Werke dem im unfern gelegenen Rothenburg thätigen Herlen, welcher der gröfste Meister in jenen Gegenden war, gegeben habe. Auch erneute Besuche 1819 und 1829, von denen Hirt gleichfalls in seinen »Kunstbemerkungen auf einer Reise über Wittenberg und Meifsen nach Dresden und Prag« (Berlin 1830, S. 21 ff.) berichtet, ergaben keinen weiteren Aufschluss. Nur weifs er

von einer Übermalung, die in der Zwischenzeit vorgenommen und 1829 noch nicht beseitigt war, zu berichten. »Vor zehn Jahren sah ich den Kopf der Maria noch in der besten Erhaltung und von einer Schönheit, die alle anderen weit überstrahlte. An Stelle dessen sieht man jetzt ein wahres Zerrbild.« Der nächste Zeuge ist Franz Kugler, der 1834 in Meifsen war und damals Folgendes in sein Notizbuch aufzeichnete, was jetzt in seinen »Kleinen Schriften« (I, S. 178) zu finden ist. »Auch mich fesselte ganz besonders das grofse Altargemälde im Chore, welches in der Mitte die Anbetung der Könige, auf den Flügeln den Josef und einige Apostel darstellt und von Hirt dem in der Eyckischen Schule gebildeten Fr. Herlin von Nördlingen zugeschrieben wird. Der einfach grofsen Anlage des Bildes, der lebendig naturgetreuen Charakteristik, der »unvergleichlichen Grazie und Anmuth« in dem Kopfe des Christkindes (der in einer Umrisszeichnung wiedergegeben wird) musste ich dasselbe Lob zollen, wie der ehrwürdige Geleitsmann, dessen Weisungen ich folgte. Die grofsartige Gewandung schien mir der Art des Hubert van Eyck, — besonders der des Gottvater auf dem Genter Altarbilde, — und vielleicht noch mehr dem Stile der altkölnischen Schule zu entsprechen; die Arbeit im Nackten höchst auffallend nach Eyck'scher Art, nur nicht ganz so fein; die Haare in der Behandlung ein wenig dicker, konventioneller: die Kleiderstoffe, besonders das Pelzwerk, ohne sonderliche Charakterisierung. Die schmachvolle Übermalung des Madonnenkopfes« — die in späterer Zeit wieder entfernt worden ist — »rief auch in mir die lebhafteste Entrüstung hervor.«

In seiner »Geschichte der Malerei« äufsert sich derselbe Kunstkenner zweifelnd bezüglich der Autorschaft Herlens. Mit Entschiedenheit gegen diese, wie wir sehen, willkürlich von Hirt aufgestellte Behauptung, die aber bis auf den heutigen Tag in Meifsen ihre Geltung behalten hat, wendet sich dann der in allen seinen Urteilen höchst beachtenswerte, feinsinnige Hotho in seiner 1843 erschienenen »Geschichte der deutschen und niederländischen Malerei« (II, S. 229 ff.). Nachdem er seiner Bewunderung für die einfache Gröfse, die ruhige Harmonie und die glühende Farbenpracht Ausdruck gegeben, äufsert er sich über das Stilistische folgendermafsen: »Herlens bekannte Bilder sind im Vergleich zu diesem so untergeordneter Art, dass er entweder dies Eine oder die Übrigen nicht gemalt haben kann. Kein flandrischer Meister braucht sich eines solchen Werkes zu schämen, und doch ist es keinem von ihnen beizulegen. In den weifslichen Lichtern auf Fufszehen, Fingern und Gewandfalten erinnert es an einen unmittelbaren Nachfolger Johanns; eben so sehr jedoch tritt es auch wieder aus den Eigentümlichkeiten heraus, die der Eyckischen Schule gemeinsam sind. Dem Beiwerk ist keine ersichtliche Vorliebe gewidmet und die Landschaft, Architektur und Luftperspektive bleiben unausgebildeter, als sich irgend von einem namhaften Niederländer erwarten lässt. Statt dessen sind die Gestalten grofsartiger und in Gewandung, Gang und Bewegung auf den Flügeln besonders freier, wenn auch der Faltenwurf nicht, wie Hirt will, raphaelisch zu nennen ist, sondern eher schon Martin Schöns trefflichste Stiche ins Gedächtnis bringt. Die Physiognomie der Jungfrau hat gleichfalls nichts flandrisches, und die würdige Frömmigkeit der übrigen Gestalten ist durch sprechenden Blick und Geberde von klarem offenen Ausdruck, ohne dass ein Zwiespalt der eigenen und fremden Auffassungsweise zum Vorschein käme. Das ganze Werk erscheint wie aus einem Guss. — Die Frage, wer es gemalt, muss ich vorerst unbeantwortet lassen. Niederdeutsche Meister schliefst der Charakter des Bildes aus, und unter den oberdeutschen passt in Elsass und Schwaben kein einziger bekannter Name; aus anderen Schulen,





ALBRECHT DÜRER

ANBETUNG DER KÖNIGE. ALTARBILD IN DER SCHLOSSKIRCHE ZU MEISSEN

PREUSS. KUNSTSAMML. 18..

nur scheinbar etwa der des Hans Grünewald oder des Konrad Fyoll, zweier Maler, die schon um 1444 Bürger von Frankfurt waren.«

Das Rätselhafte in dem Charakter des Werkes drängt sich immer mehr auf. E. Förster in dem Text zu den »Denkmalen deutscher Bildnerei und Malerei« (S. 9) wendet sich gleichfalls gegen die Annahme Hirts und eine andere von ungenannter Seite geäufserte, nach welcher Rogier van der Weyden der Verfertiger sei, und verrät die gänzliche Verlegenheit, in welcher die Kritik sich dem Bilde gegenüber befand: »in den Stellungen und Bewegungen der Figuren ist eine grofse Freiheit und Sicherheit, wie sie im XV Jahrhundert bei den Deutschen, selbst bei Memling noch nicht angetroffen wird, aber die Zeichnung der Gewänder entspricht mehr selbst dem Anfang als dem Ende des XV oder gar dem Anfang des XVI Jahrhunderts.« Und weiter: »darüber kann nicht wohl ein Zweifel sein, dass der Künstler unter dem Einfluss der niederdeutschen Schule, namentlich des Roger sich gebildet habe. Durch die ihm eigentümlichen Merkmale aber schliefst er sich an keine der bekannten unter eben diesem Einfluss entstandenen Malergruppen an, nicht an die kölnische, westphälische, nicht an die bayrische und schwäbische: so dass fast angenommen werden muss, er stehe vielleicht für Sachsen allein.«

Damit war nun zur Not ein Ausweg getroffen worden, den auch Schnaase am Schlusse seiner ausführlichen Besprechung (VIII Bd., S. 513) erwählt. Er findet Beziehung zu den Niederländern, speziell in dem Kopfe der Madonna aber eine ganz andere Richtung eingeschlagen. »Das längliche Oval ihres Gesichtes mit dem schlichten, lang herabhängenden Haare ist von edelster Schönheit, milde und demütig; aber nicht mit jugendlicher Fülle oder mit allgewinnender Freundlichkeit ausgestattet, sondern ernst und strenge.« »Die Wirkung des Bildes ist höchst bedeutend, einigermafsen verwandt mit Zeitbloms Bildern; es ist derselbe schlichte, tiefe Charakter deutscher Sinnesweise, nur dass der Meister von Meifsen den schwäbischen noch in zusammengehaltener geistiger Energie übertrifft.«

Von Sachsen hinweg wendet den Blick wiederum nach den Niederlanden Scheibler (nach einer Mitteilung von Robert Vischer), und zwar denkt er an Hugo van der Goes als den Verfertiger des Altars. Mit einer gewissen Einschränkung kann man auch bei Janitschek in der »Geschichte der deutschen Malerei« (S. 315) eine ähnliche Stilkritik finden. Er sagt: »Es kann kein Zweifel darüber aufkommen, dass der Künstler des Dombildes unmittelbar bei den Niederländern in die Schule gegangen ist. Am stärksten sind die Anklänge an Hugo van der Goes, besonders in den beiden Apostelpaaren, doch genügen sie nicht, um an Hugo van der Goes selbst denken zu können. Van der Goes ist schärfer in der Zeichnung, noch eingehender in der Individualisierung, aber auch spissiger in den Formen und minder frei in der Haltung und Bewegung als der doch wahrscheinlich deutsche Meister.«

Von allen bisher erwähnten Autoritäten ist, selbst nicht flüchtig, auf irgend eine Beziehung zur Nürnbergischen Kunst und Albrecht Dürer hingedeutet worden. Erst Robert Vischer war es vorbehalten, nach dieser Seite hin zu schauen und damit dem nach meiner Überzeugung wahren Sachverhalt näher, als die anderen zu kommen. Bemüht, den eigentlichen Lehrer Dürers in der Malerei zu entdecken, kommt er in den »Studien zur Kunstgeschichte« (S. 411) auf unser Werk zu sprechen: »Besteht man auf der Voraussetzung, dass jener Unbekannte, von welchem Dürer den ersten Unterricht im Malen erhielt, ein Genie gewesen sein müsse, und sieht sich unter dem Erhaltenen nach einem wahrhaft monumentalen Werke um, so erscheint als der gröfste von allen der Meister des Hochaltars im Dome zu Meifsen, vor dem

die oberdeutschen Zeitgenossen klein und handwerklich erscheinen. So Lebensvolles wie dort das Christkindchen, ist keinem von ihnen gelungen und keinem so Grofses wie die Apostel. Keiner endlich ist so weit in der perspektivischen Raumbehandlung gelangt.«

»L. Scheibler hat mir vor geraumer Zeit mitgeteilt, dass er geneigt war, den Meifsener Altar dem Hugo van der Goes beizuschreiben. Ich hatte an Ort und Stelle den Eindruck, als ob hier ein oberdeutscher Schüler jenes grofsen Meisters, der mir von Florenz her wohl bekannt ist, ein Denkmal hinterlassen hätte. Doch wer wollte die tiefen Unterschiede zwischen dem schneidigen, zäh energischen, knorrigen, schärfste Bezeichnung des Einzelnen erstrebenden Charakter der Kunst Dürers und dem vornehm gelassenen, ruhig klaren Geiste dieses Altarwerkes verkennen? Auf der Suche nach Übereinstimmungen könnte man etwa Anhalte in der Wahl und Behandlung des Hintergrundes zu finden glauben, sodann im grofsartigen Habitus der Apostel auf den Flügeln und dieselben mit seinen, allerdings erst spät gemalten »vier Aposteln« vergleichen und man könnte die Frage stellen, ob ein würdigerer Schüler, dieses Christkindchen und sein quellfrisch lebendiges Wesen zu beherzigen, denkbar wäre als Dürer«.

»Dabei könnte man geltend machen, dass der hochragende, vom heutigen Kunstinteresse, wie mir scheint, nicht hinreichend beachtete Meister dieser Gemälde in Meifsen vielleicht ein Würzburger, oder doch eine Zeit lang in Würzburg anwesend war; denn im vordersten König ist wahrscheinlich Herzog Sigismund abgebildet, welcher um 1475 als Bischof von Würzburg starb.« Etwas weiterhin spricht dann Vischer die Vermutung aus, dass Dürer anlässlich der Aufträge, die er von Friedrich dem Weisen erhielt, persönlich nach Sachsen gekommen, den Meifsener Altar kennen gelernt und studiert habe.

Klingt das Alles nun nicht so, als hätte Vischer sich geradezu Gewalt anthun müssen, die Bilder nicht direkt Dürer zuzuschreiben?

So viele Zeugen, so mannigfache Ansichten — blofs der Vergleich derselben und die Beobachtung der in ihnen nachzuweisenden Entwickelung könnte zu der von mir freilich ganz unabhängig durch vorurteilslose Betrachtung des Werkes gewonnenen Behauptung führen, die alle Rätsel löst: »kein anderer als Dürer ist der Schöpfer desselben«. Und in später Stunde finde ich denn auch, dass dies schon einmal, freilich von einer wenig autoritativen Seite ausgesprochen worden ist. Mit grofser Unbefangenheit nämlich und offenbar aus einer ganz naiven, direkten Empfindung heraus, sagt F. W. Schwechten in dem Text zu seiner Publikation des Domes von Meifsen (Berlin 1826, Anmerkung 15), dass »die Anbetung der hl. drei Könige, ohne Zweifel aus der Blütezeit Albrecht Dürers, ungefähr um das Jahr 1505 hergestellt worden sein möchte«. Eine Stimme also, die zu meinen Gunsten spricht! Da man ihr aber, im Vergleich zu allen anderen bereits gehörten, wenig Gewicht beilegen darf, so sei auf ihre Beachtung sowie auf diejenige Paul Reinhards (Die Stadt Meifsen 1829, S. 56) und F. A. Eberts (Der Dom zu Meifsen, 1835, S. 80), die offenbar nur Schwechten folgen, kein besonderer Nachdruck gelegt, vielmehr nach Verzeichnung aller Urteile das Werk selbst nach seinem Meister befragt.

Das Altarwerk, das nach Beseitigung der Übermalung des Madonnenkopfes jetzt intakt ist, aber einer — dem Vernehmen nach vor wenigen Wochen vollendeten — Rettung vor dem Abblättern der Farbe dringend bedurfte, ist oben im Kleeblattbogen geschlossen und zeigt, wie erwähnt, auf dem Mittelbilde die Anbetung der hl. drei Könige, an den Flügeln, auf denen die Architektur des Hauptbildes derart sich fortsetzt, dass das

Ganze in einem grofsen Zusammenhange steht, je zwei Apostel: links Philippus und Jakobus den Jüngeren, rechts Bartholomäus und Jakobus den Älteren. Vor einem grauen Gemäuer mit romanischem, durch eine Säule geteilten Fenster und rotem Turm, in dem eine Holztreppe aufwärts führt, sitzt unter einem Strohdach, das von einem unbehauenen Birkenstamm gestützt wird, Maria mit reich herabfliefsendem Haare, in tief blauem Gewand und blauem Mantel, der sich kragenartig in ihrem Nacken staut. Hinter ihr an der Mauer ist eine gelb und rot gestreifte Decke aufgehängt. Sie schaut in stiller Verehrung auf das zierlich gebildete Kind, das auf einem weifsen Tuche in ihrem Schofse sitzt und sich mit lebendigem Ausdruck, den Finger an den Mund legend, zu dem alten bartlosen König wendet, der, den scharf gezeichneten Kopf mit spärlichem silbergrauen Haar neigend, betend vor ihm kniet. Derselbe trägt ein kräftig rotes, durch ein weifses Tuch gegürtetes Gewand und einen Hermelinkragen; vor ihm am Boden steht das zum Geschenk gebrachte Goldgefäfs und sein mit der Krone geschmückter Hut. Hinter ihm hat sich, mit kostbarem, rot- und goldfarbigem Brokatgewand und einem mit Pelz ausgeschlagenen dunklen Kragen bekleidet, der jüngere braunbärtige zweite König betend niedergelassen. Von rechts schreitet, wie in einer Bewegung, das Knie zu beugen, in reicher Tracht, die Linke am krummen Schwert, in der Rechten eine Kugel, der Mohr heran. Er trägt ein smaragdgrünes Gewand mit Besatz von Gold und Edelsteinen, lang herabhängende brokatene Ärmel und ein spitz an den Seiten herabfallendes weifses Kopftuch, auf dem die Krone angebracht ist. Im Mittelgrunde sieht man Ochs und Esel, in der Ferne unter Bäumen ein Bauernhaus.

Von links schreiten, auch hier, wie oft sonst, vereint im Gespräch mit einander der bartlose Philippus, in braungelbem Rock und hellgrünem Mantel mit dem Kreuzstab und Gebetbuch, und der braunbärtige jüngere Jakobus, der in einen grauen Rock und karminroten Mantel gekleidet ist und die Linke auf den Walkerbaum stützt, herbei. Von rechts nahen vor einem Gemäuer der in das Lesen eines Buches vertiefte, über dem linken Arm seine Haut und in der Hand das Messer haltende graubärtige Bartholomäus in rotem Gewand und blauem Mantel und der braunbärtige Jakobus der Ältere mit Buch und Pilgerstab, den Pilgerhut auf dem Kopfe, in tiefblauem Rock und zinnoberrotem, gelb ausgeschlagenen Mantel.

Sowohl was die harmonisch abgewogene, von einem einfachen Rythmus belebte Komposition, als was den reichen und bei aller Fülle doch nicht unruhigen Zusammenklang der Farben betrifft, nimmt dieses Altarwerk in der deutschen Kunst des XV und XVI Jahrhunderts eine ganz einzig eigenartige, gesonderte Stellung ein. Auf den ersten Blick, den man noch aus der Entfernung auf dasselbe richtet, bemächtigt sich der Seele jene Empfindung feierlichen Staunens und zugleich erregter Erwartung, welche nur von den Werken der gröfsten Meister hervorgerufen wird. Und wie wir näher treten und das Auge von einer Figur zu der anderen wandern lassen, steigert sich nur noch dieses Gefühl der Bewunderung. Wir sehen uns einer künstlerischen Gestaltungskraft gegenüber, deren Äufserungen im Kleinen wie im Grofsen den Stempel der Erhabenheit tragen. Ein volles, ursprüngliches Lebensgefühl bei edelsten mafsvollen Formen, eine feierliche und doch beseelte Ruhe in den würdevollen Gestalten, eine weise Unterordnung alles Details zu Gunsten einer grofsen Wirkung derselben, eine in bedeutenden Linien gehaltene, den Vorgang ernst umschliefsende landschaftliche Umgebung, — dies sind die hervorstechenden künstlerischen Eigentümlichkeiten der Gemälde. Im Hinblick auf die Entfaltung einer freien Raumeswirkung ist für die Höhe der Tafeln etwa das Doppelte der Figurengröfse

gewählt, indess der Breite nach die Gestalten eine fortlaufende Reihe bilden. Das Streben nach gröfster Einfachheit zu Gunsten monumental stilistischer Wirkung führte den Künstler so weit, nicht blofs auf die Belebung der Hauptkomposition durch die Zuthat des Gefolges der drei Könige, dessen bunte Erscheinung wiederzugeben dem Künstler des XV Jahrhunderts die liebste Befriedigung war, zu verzichten, sondern selbst den hl. Joseph, der doch sonst der ständige stille Beobachter der feierlichen Scene ist, wegzulassen. Er hatte sich ein Ideal gesetzt, das wohl von jeher dem italienischen Künstler der Renaissance vorschwebte, das aber der nordischen Kunst jenes Jahrhunderts nicht zu eigen gewesen war: das Ideal, durch gröfstmöglichste Beschränkung eine höchste einheitliche Wirkung zu erzielen. Mit dem freilich ungeschickt gewählten Worte: »Raphaelisch« versuchte schon Hirt dieses für das ganze Werk durchaus charakteristische Stilgefühl zu bezeichnen, wie andererseits der wiederholte, im Übrigen auch nicht glückliche Vergleich mit dem Genter Altarwerk der van Eycks aus gleicher Empfindung sich erklärt. Ohne sogleich direkt an einen bestimmten italienischen Künstler zu denken, wird man ganz im Allgemeinen eine der italienischen zu vergleichende Stilistik gewahren, und man wird hierin bestärkt durch die sehr auffallende Wahrnehmung, dass der in der Gewandung der Figuren durchgängig — mit einer einzigen Ausnahme bei dem Mohren — wiederkehrende, ungemein schlichte, im Wesentlichen vertikale Faltenwurf der dicken Stoffe wohl in italienischen, nirgends aber in nordischen Kunstwerken jener Zeit sein Analogon findet.

So durchaus gerechtfertigt nun aber auch dieser Vergleich mit italienischen Gemälden ist, so unwillkürlich er sich dem Beschauer zunächst aufdrängt, so wenig erlaubt doch die fernere Betrachtung, ihn auch auf die einzelnen Typen auszudehnen. In denselben macht sich vielmehr eine so unverkennbare Verwandtschaft mit denen der niederländischen Kunst geltend, dass es sehr wohl begreiflich ist, wie man wiederholt auf die Annahme geraten konnte, die Gemälde seien flandrischen Ursprungs. Vornehmlich eine dreimal — bei dem zweiten König, bei Jakobus dem Jüngeren und bei Bartholomäus — mit unwesentlichen Veränderungen wiederkehrende Kopfbildung konnte zu dieser Behauptung verleiten, da dieselbe die Anlehnung an ein auf flandrischen Bildern häufig wiederkehrendes Ideal auf das Deutlichste verrät: ein länglich schmales Gesicht mit kräftig gebildeter, langer, etwas gebogener Nase, deren Kuppe fleischig voll geformt ist, eingerahmt von weichem, nur ganz wenig gelocktem Haar, das glatt perrückenartig über dem Kopf liegt, zierlich aber einfach gewellt die Stirne verhüllt, und das Ohr verdeckend als ungeteilte Masse auf die Schultern herabfällt, und von einem weichen Vollbart, in den die Enden des kräftigen Schnurrbartes verlaufen. Sowohl an Hugo van der Goes als an Hans Memling, ja auch an Justus van Gent wird man durch diesen Typus erinnert. Auch in der Maria und dem Kinde, sowie dem ältesten König kann man Beziehungen zu jener Künstlergruppe finden, wie denn überhaupt die Komposition der Anbetung der Könige in dem Schema gehalten ist, das in der zweiten Hälfte des XV Jahrhunderts in der niederländischen, wie der von dieser beeinflussten deutschen Malerei durchgängig typisch war.

Ist demnach der Einfluss flandrischer Werke sehr hervortretend, so zeigt der Künstler sich doch in Einzelheiten wiederum ganz unabhängig von demselben. Vor Allem in den zwei durchaus besonders gearteten Figuren des hl. Philippus und Jakobus des Älteren, welche als die entschieden lebendigsten Gestalten, als Charaktere von dramatisch in den Physiognomien sich äufsernder Leidenschaftlichkeit am unmittelbarsten auf die Phantasie des Beschauers wirken. Aus diesen Köpfen blitzt im Blick

und in der Bewegung des Mundes die feurige Gewalt eines erregten Seelenlebens hervor, das den ruhigen Zusammenklang still beschaulicher Empfindungen, der den feierlichen Vorgang verklärt, zu stören droht. Unbeugsamer Wille, gespannte Thatkraft, ja Fanatismus der Überzeugung hat in des greisen Philippus scharfem Profil mit der vorgewölbten Stirne, der energisch ausladenden Nase, dem offenen Munde und dem starken Kinn Form und Gestalt gewonnen; die weit auseinanderstehenden, sogar etwas nach auswärts schielenden grauen Augen in dem breiten, edel männlichen Kopfe des Jakobus strahlen die zarteren, glühenden Empfindungen einer ekstatischen Natur aus. Diese Figuren sind gleichsam von innen heraus gebildet, von innen erschaut worden: es sind Personifikationen bestimmter Temperamente. Vergeblich würde man ihres Gleichen bei den Flandrern suchen; es sind Deutsche durch und durch.

Und deutsch, nicht flandrisch, ist auch die Landschaft: diese vereinzelten Bäume mit dem in einzelnen Massen nach Mafsgabe der Äste gegliederten, breit behandelten moosgrünen Laubwerk, die, auf schlichtem grünen Boden stehend, ein einsames Bauernhaus beschatten.

So ergiebt denn die erste Analyse des Altarwerkes nach seinen künstlerischen Elementen das Resultat, dass es die Schöpfung eines grofsen deutschen Künstlers ist, der, im Wesentlichen noch unter dem Einfluss der flandrischen Kunst befangen, zugleich aber, angeregt vermutlich durch die Bekanntschaft mit italienischen Gemälden, bemüht ist, zu einer einfach monumentalen Gestaltung zu gelangen. Dass es am Ende des XV, spätestens in den ersten Jahren des XVI Jahrhunderts entstanden ist, ergiebt der Vergleich mit den niederländischen und deutschen Bildern jener Zeit mit Evidenz. Leider lässt sich aus dem Umstande, dass in dem ältesten König offenbar ein Porträt gegeben ist, keine bestimmtere Datierung gewinnen, da es mir nicht gelingen wollte, zu bestimmen, wer hier dargestellt ist. Die Annahme, es sei der Bischof Sigismund von Würzburg, wurde von Schnaase als unhaltbar dargelegt, so sicher eine Ähnlichkeit mit dem Bildnis desselben auf dem Grabstein nachzuweisen ist. Schwerlich wäre derselbe mit dem Hermelin dargestellt worden. Weder Friedrich der Sanftmütige noch Kurfürst Ernst, der Grofsvater und der Vater Friedrichs des Weisen, wie ich anfangs vermutete, können gemeint sein. Hier ist also vorläufig kein Anhaltspunkt gegeben. Es sei denn, dass man annehmen wollte, — was nicht ganz undenkbar ist, — dass Friedrich der Weise hier seinem Oheim, dem 1493 gestorbenen Kaiser Friedrich III, mit dessen Zügen eine gewisse, freilich nicht ganz überzeugende Verwandtschaft wahrzunehmen ist, ein Gedächtnis habe stiften wollen.

Welches sind nun die Beweise dafür, dass der hierzu berufene grofse Künstler Albrecht Dürer war? Wir sahen, dass die Forschung, nachdem alle Versuche, den Maler mit einem der uns bekannten deutschen Meister zu identifizieren, fehlgeschlagen waren, ihr Heil einzig und allein in der Vermutung fand, der Meifsener Altar sei die Schöpfung eines bisher unbekannten Künstlers, von dem sonst kein Werk mehr nachzuweisen ist. Ist dies richtig, so wäre uns von einem der edelsten deutschen Maler, einem, der an Bedeutung sich nur Dürer vergleicht, blofs ein einziges Gemälde, und nicht einmal der Name erhalten! Das ist an sich im höchsten Grade unwahrscheinlich. Eine Hypothese wie diese wäre einzig und allein dann gerechtfertigt, wenn es sich als eine vollständige Unmöglichkeit erwiese, direkte Beziehungen zu der Kunst eines bedeutenden, uns bekannten Meisters zu finden. Nicht durch negatives, sondern einzig durch positives Vorgehen ist die Entscheidung zu gewinnen.

Halten wir uns zunächst an die Elemente in den Bildern, die wir als eigentlich deutsche bezeichnen können. In ihnen wird uns das Charakteristische der künstlerischen Eigenart des Meisters am fasslichsten entgegentreten. Von den beiden Aposteln Philippus und Jakobus dem Älteren ist schon ausführlicher die Rede gewesen. Sie sind, will man von dem Geiste, der sich in den Bildern äufsert, sprechen, nach meiner Ansicht geradezu endgültig beweisend für die Autorschaft Dürers. Kein anderer wie er hat Charaktertypen von dieser Gröfse und Innerlichkeit geschaffen; nur in Dürers Werken finden sich ebenbürtige Gestalten; sonst bei keinem der zeitgenössischen hervorragenden deutschen Maler, man vergleiche wen man wolle. Das lässt sich nun freilich nicht darlegen, sondern nur empfinden! So durchaus Dürerisch diese Typen sind, so lassen sie sich doch nicht speziell mit diesen oder jenen auf frühen Werken des Meisters vergleichen.

Dies ist nun aber der Fall bei der Hauptfigur im Mittelbilde, der Maria. Tritt doch in ihr, von ganz unbedeutenden kleinen Modifikationen abgesehen, die schlagendste Übereinstimmung mit der Maria auf dem Dresdener Altar zu Tage. Es ist dieselbe längliche Gesichtsform mit der hohen gewölbten Stirne, dem charakteristischen Ansatz der weichen, schlicht und gerade herabfallenden Haare, die am Scheitel in einer Rundung abstehen. Dieselben grofsen Augen mit schweren gesenkten Lidern unter fein geschwungenen Brauen, dieselbe schön gebildete Nase mit der etwas kurzen Spitze, derselbe volle, in leiser Wellenlinie bewegte Mund mit der in der Mitte ein wenig eingezogenen Unterlippe und den feinen Winkeln, dasselbe kräftige, aber kurze und ziemlich spitzige Kinn! Nur dass im Ganzen bei der Meifsener Madonna Alles noch etwas zarter und zierlicher gebildet ist und die Beziehung zu flandrischen Typen, namentlich denen Memlings, die unter dem Einfluss italienischer Vorbilder in dem Dresdener Bild mehr gewichen ist, deutlicher hervortritt. Der Reiz, der in diesem strengen und doch bezaubernd anmutigen Kopfe liegt, das Schönheitsgefühl, das aus jeder Linie spricht, lässt uns, Alles in Allem genommen, diese Madonna vielleicht als die edelste und hehrste Frauengestalt erscheinen, die Dürer überhaupt geschaffen hat. Memlings Maria ins Grofse und Erhabene gesteigert!

Verglichen mit der Mutter, ist das Christkind nach seinen zierlichen, schmächtigen Formen noch ausgesprochener im Geiste niederländischer Kunst gehalten, aber die ältere traditionelle Form ist von ganz neuem Gefühl beseelt. Die Lebendigkeit des Blickes und der Bewegung, wie sie sich in naiver Natürlichkeit, sehr ähnlich wie auf dem Bilde der Madonna mit der Nelke in Köln, äufsert, verrät dasselbe Künstlerauge, das eine neue Welt für die künstlerische Darstellung auch im Kindesleben entdecken sollte. Ähnliche Motive der Bewegung und Verhältnisse der Formen finden sich in dem frühen Stich der Madonna (B. 30), dem Holzschnitt der hl. Familie (B. 102) und einer Zeichnung in der Albertina (Br. 547).

Auch die Darstellung des Mohrenkönigs, wenngleich sich bei ihr im Formalen gerade kein für Dürer durchaus entscheidendes Moment nachweisen lässt, zeigt einen entschiedenen Fortschritt über die flandrische Manier. Das Neue liegt vornehmlich in dem eigentümlichen, von dem in der flandrischen und deutschen Kunst üblichen abweichenden Typus, welcher ebenso wie die, freilich nach Memlings Vorgang (Bild im Johanneshospital zu Brügge) gewählte, tiefschwarze Farbe des Fleisches auf ein direktes Studium der Natur schliefsen lässt. Man darf von dieser schlanken Gestalt sagen, dass sie zu jenen afrikanischen Typen gehört, von denen Dürer am Schluss des III. Buches der Proportionslehre mit Wohlgefallen spricht.

Es heifst dort: »Der Morn angesicht sind selten hübsch, der pflechsten nasen und dicke meuler halber, desgleychen ire schinbein mit dem knie und fuss sind zu knorret nit so gut zu sehen als der weyssen, desgleichen ir hend, aber ich hab ir etlich gesehen die da sunst von dem gantzen leyb so wol geschickt unnd ertig sind gewest, das ich nicht bassgestalten gesehen noch erdenckenn kann, so von ganz guotter art von armen und allen dingen wie sie besser möchten sein.« An vornehmer Grazie und Schlankheit der Glieder dürfte der Mohrenfürst auf unserem Bilde getrost sich irgend einem edlen Repräsentanten der weifsen Rasse vergleichen.

Weitere einzelne Merkmale, die für Dürer beweisen, findet man in der Bildung der Hände und Ohren, sowie der Zeichnung der Augen. Charakteristisch für die letztere ist die Ausbiegung des unteren Lides nach unten, die scharfe Falte über dem oberen und die sackartig hervorgehobene Partie unter dem Auge — Eigentümlichkeiten der Form, die mehr oder weniger hervortretend fast typisch in Dürers ganzem Schaffen sich wiederholen. Man beachte zugleich die sehr ausgesprochenen vom inneren Augenwinkel ausgehenden Falten, die genau so auf dem Bildnis Friedrichs des Weisen und dem Dresdner Altar wiederkehren. Auch in der Bildung der Hände finden wir, wenn auch gleichsam in noch unfreier, unentwickelter Form, die wesentlichen Kennzeichen des Dürerschen Typus: die stark betonten Knöchel, über denen das Fleisch in rundlichen Polstern lagert, die kurz abgeschnittenen, fast viereckigen Nägel mit Glanzlichtern, der ein wenig nach oben aufgebogene Daumen, die etwas gesperrte Bewegung des vierten und des kleinen Fingers. Ein selbst nur flüchtiger Blick auf die Madonna in Dresden, auf die Fürlegerin würde die Identität der Formenanschauung unzweifelhaft machen, wer schärfer hinschaute, würde sie aber auch in allen späteren Werken gewahren. Wie es andrerseits wieder für die Beurteilung der Zeit der Entstehung unseres Werkes von gröfster Bedeutung ist, dass die Hand der Maria in Meifsen speziell auf das Genaueste übereinstimmt mit derjenigen der »Madonna mit der Nelke« in Köln — eine Hand, die wie Frimmel bemerkt hat, eine unverkennbare Ähnlichkeit mit der auf Bellini'schen Madonnabildern vorkommenden aufweist. Und wie die Hand, wie weiter der Fufs mit der etwas aufgebogenen grofsen Zehe und den gekrümmten anderen Zehen, so kann endlich auch das Ohr, wie es auf den Meifsener Bildern bei dem alten König erscheint, geradezu als das Prototyp des von Dürer in seiner späteren Kunst dargestellten bezeichnet werden: die gesamte Profilierung ist hier zwar noch nicht so scharf und ausgeprägt, aber das eigentlich Charakteristische der Form: der breite fleischig knorpelichte Rand und der in der kräftigen Ausbiegung fast gesondert vorspringende Lappen, ist bereits in ausgebildeter Weise zu sehen.

Schliefslich verdient als beweisender Faktor auch die Behandlung des Landschaftlichen ins Auge gefasst zu werden. Die Verlegung des feierlichen Vorganges in eine Ruine hat Dürer von den Niederländern oder dem hierin den Niederländern folgenden Martin Schongauer (B. 6) übernommen. Ähnliche Bauten kehren auf dem Mittelbild des Paumgärtnerschen Altares, dem Holzschnitte der hl. Familie (B 90) und dem Kupferstiche: die Geburt Christi (B. 2) wieder. Doch nicht in ihnen liegt das für Dürer Kennzeichnende, sondern einmal in jenem mit erstaunlicher Naturwahrheit wiedergegebenen roh behauenen Birkenstämmchen, das uns an so viele ähnliche, mit ganz besonderer Vorliebe auf frühen Stichen (z. B. 1, 20, 93, 94, 41, 57) immer wieder angebrachte Bäume erinnert, und dann in der Form und malerischen Ausführung des Laubwerkes im Mittelgrund. Dieselbe möchte ich als ganz spezifisch früh Dürerisch bezeichnen: eine auf breiten, fast theatralisch dekorativen Effekt

berechnete, wie bereits erwähnt in einzelne Partien sondernde, schuppige Aufhöhung des als ganze Masse gleichmäfsig dunkel untermalten Laubes. Die mannichfachen Verschiedenheiten, die sich in den frühen Bildern geltend machen, liegen mehr in der Färbung als in der Zeichnung: häufig wird durch Gelb oder Gold das hellere oder dunklere Grün gehöht, auf dem Meifsener Gemälde heben sich die einzelnen Büschel moosgrün von der sehr dunklen, fast schwarzen Gesamtmasse ab. Diese Manier in der Behandlung der Bäume, die zu gleicher Zeit auch in den Holzschnitten und Kupferstichen sich deutlich bemerkbar macht, behält Dürer mit Variationen bis in die ersten Jahre des XVI Jahrhunderts bei. In späterer Zeit tritt eine sorgfältigere Detailbehandlung, die dem unendlichen Wechsel von beleuchteten und schattigen, vor- und zurücktretenden Teilen gerecht zu werden bemüht ist, ein.

So sehen wir denn, dass trotz manches zuerst fremdartig und ungewöhnlich Wirkenden, wozu neben einzelnen Typen vor Allem auch die von der knorrigen unruhigen Faltengebung Dürers verschiedene Gewandbehandlung zu rechnen ist, so viele und wesentliche Eigentümlichkeiten des Dürerschen Stiles und speziell seines Jugendstiles in allen Einzelheiten zu finden sind, sein grofser Geist so überzeugend aus dem Ganzen spricht, dass er mit Notwendigkeit als der Schöpfer des Werkes zu betrachten ist.

Nur *ein* Einwand könnte jetzt noch geltend gemacht werden, derjenige, dass die malerische Technik durchaus von Allem, selbst seinen frühen uns bekannten Werken abweicht. Dass dieser Einwand ein gerechtfertigter ist, muss von vornherein zugegeben werden. Auffallend ist vor Allem der ganz dünne und dabei fettig verschmolzene Auftrag flüssiger Farben, aus dem sich die zahllosen netzartig über die Fläche sich ausbreitenden Sprünge und die Abblätterung in kleinen Teilchen, welcher durch die Restaurierung vorerst abgeholfen worden ist, erklären. Und weiter darf die Farbe des Inkarnates als ungewöhnlich bezeichnet werden: abgesehen von einigen bräunlichen Nüanzierungen ist es in einem ausgesprochenen gelbrötlichen Ton gehalten, der in den Schatten grünlich modelliert und mit nur wenigen Glanzlichtern gehöht ist. Weder in den ganz frühen, noch in den späteren, bisher allgemein bekannten, im XV Jahrhundert entstandenen Bildern des Meisters findet sich Ähnliches. Die Behandlung weicht ebensowohl von den flandrischen wie den deutschen Gemälden der Zeit durchaus ab. Und dasselbe gilt auch mehr oder minder von den für die Gewänder und Stoffe angewandten Farben: dem hellen, ins Zinnober stechenden Rot, das neben dem üblichen Karmin vorkommt, dem tiefen leuchtenden und dem hellen grasfarbenen Grün, dem ins Braune gebrochenen und dem lichten Gelb. Hier finden sich sowohl ganz ungewohnte Farben, als eine durchaus eigentümliche Zusammenstellung derselben. Einzelnes freilich, wie gerade jene verschiedenen Gelb, kann in Dürers späteren Werken nachgewiesen werden, im Ganzen aber dürfte derjenige, welcher mehr von denselben Abweichendes als mit ihnen Übereinstimmendes findet, Recht behalten. Und doch, so meine ich, liegt in allem diesem Nichts, was die früher erbrachten Beweise entkräftigte. Das Rätselhafte dürfte seine Lösung einfach darin finden, dass Dürer in diesen Bildern, was uns auch schon aus anderen Gründen wahrscheinlich wurde, Eindrücke verarbeitete, die er von italienischen Werken erhalten hatte. Und ganz speziell lässt es sich vermuten, dass man sich unter diesen die Gemälde Giovanni Bellini's zu denken hat — jenes Meisters, von dem er 1506 in seinen Briefen an Pirkheimer bewundernd spricht: »Er ist sehr alt und ist noch immer der Beste in der Malerei.« Das warme rötliche Inkarnat, die Pracht und Fülle der Farben ist offenbar nichts als der freilich gedämpfte Abglanz jenes glänzen-

den Kolorites, das Bellini als wundervolles Erbe seinen grofsen Schülern und Nachfolgern in Venedig hinterlassen sollte, und der Versuch, den Dürer hier mit einer neuen Technik macht, geht sicher auf dieselbe Anregung zurück. Alles dies könnte wohl zweifelhaft und ungewiss erscheinen, äufserte sich nicht, wie wir gesehen haben, auch in dem gesamten Stile des Werkes nach Komposition und Gestaltung der einzelnen Figuren der italienische Einfluss. Ja, nun einmal der Name Bellini's ausgesprochen ist, darf wohl auf die Anordnung der Heiligen auf den Flügeln, die in dieser Art der nordischen Kunst fremd war, als eine von uns bisher nicht berücksichtigte, für die Nachahmung italienischer Gemälde zeugende, wichtige Thatsache aufmerksam gemacht werden. Als Dürer 1494 nach Venedig kam, zierte als eine der edelsten und vollendetsten Schöpfungen venezianischer Kunst bereits seit sechs Jahren Bellini's Altar mit der Madonna in der Mitte und vier paarweise angeordneten Heiligen auf den Flügeln die Kirche der Frari. Dass Dürer ihn gesehen, mit derselben Bewunderung gesehen, wie seit ihm unzählige Wanderer aus dem Norden, wer könnte daran zweifeln! Die lebendige Erinnerung an diese feierlich ernsten Gestalten, die in friedlicher Eintracht dem Throne der Jungfrau sich nähern, an diese glühende, das Auge berauschende Farbenharmonie, begleitete ihn heimwärts und gewann, als ihm der Auftrag auf das Altarwerk in Meifsen wurde, in den vier Aposteln Gestaltung. Kam er darin vielleicht zugleich einem Wunsche seines Gönners, Friedrichs des Weisen, entgegen, dem der Anblick des Bellini'schen Werkes während seines Aufenthaltes in Venedig im Jahre 1493 nicht minder unvergesslich wie dem Nürnberger Künstler geblieben war?

Nach Allem, was im Vorangehenden dargelegt wurde, kann so wenig, wie die Autorschaft Dürers, die Bestimmung der Zeit, in welcher der Meifsener Altar entstanden ist, noch zweifelhaft sein. Alle stilistischen Anzeichen, vor Allem die eigentümliche Mischung von flandrischen und italienischen Elementen, unter deren Bann der noch nicht zur vollen Selbständigkeit gelangte Künstler steht, weisen darauf hin, dass die Gemälde sehr bald nach seiner Heimkehr von Italien, also noch im Jahre 1494 oder 1495 ausgeführt sein müssen. Sowohl in dem Dresdener Altar als dem Porträt Friedrichs des Weisen ist jeder Anklang an die niederländische Kunst verschwunden, zeigt sich das Dürersche Wesen trotz der Anlehnung an Mantegna bereits in viel freierer und ausgeprägterer Weise, so dass diese Werke wohl mit vollem Recht in das Jahr 1496 verlegt werden, wie dies andererseits auch durch die stilistische Analogie mit der Fürlegerin von 1497, ja auch der neuerlich für Berlin erworbenen Zeichnung des Lautespielenden Engels von 1497, die früher der Sammlung Mitchell angehörte, bestätigt wird.

Als ein Werk nun aber, das gleichsam an der Grenze zweier Phasen in des Künstlers Entwicklung steht, auf der einen Seite den Abschluss der Wanderjahre, auf der anderen den Beginn selbständiger Meisterzeit bezeichnet, vermag uns der Meifsener Altar ganz neue und ungemein wichtige Aufschlüsse zu geben. Zwei Thatsachen betreffend Dürers Studien während seiner langen Reisezeit hatte die Forschung bisher ergeben, einmal dass er in Kolmar Schongauers Kunst nahegetreten war, wofür ein positiver Beweis durch die »Madonna mit der Nelke« in Köln erbracht werden konnte, und dann dass er in Venedig mit Jacopo Barbari in Verbindung getreten, auf die Antike aufmerksam geworden war und be-

stimmende Eindrücke von den Schöpfungen Andrea Mantegna's erhalten hatte. Eröffnen nun unsere Untersuchungen einen weiteren Einblick in diesen venezianischen Aufenthalt, in dem sie uns, was eigentlich von vorneherein gar nicht anders denkbar war, auch Bellini als einen der Maler kennen lehren, der mit seiner Kunst in die Ideenwelt des Deutschen eingriff, so lichten sie zu gleicher Zeit das Dunkel, das die ersten Wanderjahre verhüllte. Es kann nunmehr kein Zweifel mehr darüber bestehen, dass Dürer in den Niederlanden war, wofür bisher jeder Anhaltspunkt fehlte. Nur dort, im Lande selbst, kann er jene Erfahrungen gemacht haben, die in den Meifsener Bildern zur Verwertung gelangten. Seit der Mitte des XV Jahrhunderts war es zu einer Art Gesetz und Regel für die deutschen Malerlehrlinge geworden, ihre Ausbildung in den Ateliers der flandrischen Künstler, die durch die Ausbildung der Technik einen weiten Vorsprung gewonnen hatten, zu suchen, und Dürer folgte nur diesem allgemeinen Brauch, als er nach Absolvierung seiner Lehrzeit in der Wolgemutschen Werkstatt sich nach dem Lande begab, in dem die hohe Schule der Malerei zu finden war. Wie seine Vorgänger, wird auch er mit Eifer alle die hochberühmten und vielbesprochenen Werke der grofsen älteren Künstler, der van Eycks, Rogier van der Weyden, Hugo van der Goes und anderer in den Kirchen von Brügge, Gent, Löwen und Brüssel aufgesucht und an ihnen sein Auge gebildet haben — aber auch er wird, wie die anderen einen lebenden Maler zu seinem besonderen Lehrer gewählt haben und zwar denjenigen, der, selbst ein Deutscher, damals den Primat unter allen seinen Zeitgenossen innehatte: Hans Memling.

Was an und für sich sehr wahrscheinlich dünkt, wenn man einen Aufenthalt Dürers in Flandern annimmt, wird zur Gewissheit durch das Studium der Meifsener Bilder. Wenn oben nur im Allgemeinen auf den niederländischen Einfluss, der in denselben bemerkbar ist, hingewiesen wurde, so muss jetzt schärfer betont werden, dass es Memlings Kunst ist, an die sich Dürer besonders angeschlossen hat. Berücksichtigt man nur immer, dass Alles, was bei Memling miniaturhaft, fein und zierlich ist, von Dürer in eine gröfsere Formensprache übersetzt wurde, dass diese Übersetzung entsprechend dem schöpferischen Geiste desselben und der ihm gestellten Aufgabe eine freie und phantasievolle sein musste, so wird Niemand bei eingehender Prüfung die Analogien verkennen können. Auf Memling deutet, wie schon bemerkt wurde, der Typus der Madonna hin, auf Memling das Christkind nach seinen Körperformen und der Kopfbildung mit der kleinen Stupsnase, das dreimal wiederkehrende männliche Ideal, die schwarze Farbe des Mohren, die Tracht des letzteren mit den Hängeärmeln, bis zu einem gewissen Grade auch die Zeichnung der Hände. Ja, es leuchtet durchaus ein, dass selbst die Behandlung des Landschaftlichen an Memlings Manier anknüpft. Es wäre überflüssig, eines oder das andere unter des letzteren Gemälden besonders zum Vergleich heranzuziehen — am ersten dürfte man sich an die zwei Darstellungen der »Anbetung der Weisen« im Johanneshospital zu Brügge und in München halten. Wie weit nun diese Nachahmung Memlings mit Reminiscenzen an die Werke anderer grofser Meister, wie des Hugo van der Goes oder gar der van Eyck verquickt ist, ist schwer zu entscheiden. Genug, dass man der Hauptsache nach den Einfluss eines bestimmten Meisters nachweisen kann.

Der Phantasie allein bleibt es überlassen, die Gedanken und Empfindungen sich wachzurufen, mit denen der junge Nürnberger Künstler vor den Wundern der ehrwürdigen alten niederländischen Kunst gestanden ist, welche Hoffnung und welches Streben durch ihren Anblick in seiner feurigen Seele erweckt wurde, in deren Tiefen die Kraft, eine neue Welt der Kunst zu schaffen, sich ahnend regte!

In dem grofsen Altarwerke zu Meifsen, das in ergreifender Weise den pietätvollen Ernst seiner ersten Studien zu kühnen neuen Idealen verwertet zeigt, in dem wir die geheimnisvoll schüchterne und zugleich doch so sichere Entfaltung seines Genius belauschen, ward diese Kraft zur ersten That, der nun in dem Siegeszug eines schaffensreichen Lebens eine um die andere folgen sollte.

Ist es ein wunderbarer Zufall oder eines jener Geheimnisse, die uns im Leben des Genies fast Alles als Wunder erscheinen lassen, dass in seinen letzten grofsen Gemälden Dürer wieder zu demselben Stoff zurückkehrt, der ihn bei seiner ersten Arbeit beschäftigt hatte? Wie in dem Satze einer Symphonie wohl das erste Thema zu höchster gewaltiger Fülle ausgestaltet, den Abschluss bildet, so wiederholen sich in Dürers Aposteln zu München jene Apostelpaare von Meifsen. Wie in einem Kreise schliefsen sich Anfang und Ende. Eine Prophezeiung die Einen, eine Erfüllung die Anderen — und dazwischen das ununterbrochene Werden! In den Formen der Erscheinung das innerste Wesen zu vollem Ausdruck zu bringen, den Charakter, das Temperament zum Typischen zu gestalten — die Lösung dieser ihm zu vollem Bewusstsein gelangten Aufgabe ist in den Münchener Aposteln gegeben, die gleichsam ein Bekenntnis des Ideales sind, das er sein Lebenlang zu verwirklichen gesucht hat. Hat er sich, als er an die Ausführung derselben schritt, der wie notwendige Studien die Zeichnungen und Stiche, in denen einzelne Apostel dargestellt sind, vorausgehen, jenes Jugendwerkes erinnert? Fast möchte man es glauben: kehrt er doch zu der gleichen paarweisen Anordnung zurück, ja zu einem ähnlichen rythmischen Wechsel kontrastierender Typen und Charaktere. Am auffallendsten ist es, dass der Vertreter ekstatisch glühender Empfindung, Markus, dieselbe Stelle einnimmt wie dort der dem Wesen nach ihm durchaus verwandt aufgefasste Jakobus der Ältere. Die Gestalt des bartlosen, im Profil gegebenen Philippus scheint gleichsam verwandelt in die des Johannes. Die beiden, weniger ausdrucksvollen Figuren des jüngeren Jakobus und Bartholomäus haben den gewaltigen Gotteskämpfern Petrus und Paulus Platz machen müssen. Ob nun aber eine direkte Benutzung vorliegt, wie bei Beethoven, der in einem seiner späten Quartetts eine Skizze seiner Jugendzeit verarbeitete, oder nur eine allgemeine Erinnerung, — die Apostel in München verhalten sich zu denen in Meifsen, wie die Blüte zu ihrem Ansatz, wie das gereifte Mannesalter zum Stadium jugendlicher Entwickelung! Der Geist, der aus ihnen überwältigend spricht, ist — so grofs auch der Abstand des künstlerischen Ausdrucksvermögens sein mag —, derselbe, der sich dort im Dombilde zu Meifsen verständlich zu machen sucht!

II

Alle vorausgehenden Betrachtungen, die sich in das Studium der Bilder in Meifsen vertieften und diesen das Geheimnis ihrer Entstehung zu entlocken versuchten, könnten den Anschein hervorgerufen haben, als seien sie das ganz vereinzelte Zeugnis von einer Phase der Entwickelung in Dürers Thätigkeit als Maler, die bisher unbekannt geblieben war, und als hätten jene Urteile Recht, die behaupteten, dieser Altar stehe ganz allein für sich. Das ist aber nicht der Fall. Es giebt in der That ein anderes Gemälde, das stilistisch dem letzteren auf das Innigste verwandt erscheint, und zwar trägt dasselbe seit einiger Zeit schon den Namen Dürers. Freilich hat es unverdientermafsen das Schicksal so mancher und zwar mit weniger

Recht auf diesen grofsen Namen getaufter Werke, deren es bekanntlich viele, namentlich in Italien, giebt, geteilt: man hat an denselben nicht geglaubt und es in Folge dessen vollständig mit Stillschweigen übergangen. Trotzdem hat es Einzelne gegeben, die schon längere Zeit die Überzeugung, es sei thatsächlich eine Arbeit Dürers, gehegt haben, nämlich den früheren Direktor der Gemälde-Galerie zu Gotha, in welcher es sich unter No. 309 befindet, Aldenhoven, und den um die kritische Sichtung auch dieser Sammlung hochverdienten Bode. So steht es denn auch in dem unlängst veröffentlichten neuen Kataloge als »Dürer« verzeichnet, und ich darf mein eigenes Urteil in diesem Falle erfreulicherweise auf dasjenige anderer Forscher stützen.

Fehlte es noch an irgend einem Beweise für die Herkunft des Meifsener Altars, so würde dem durch das Gothaer Gemälde abgeholfen. Ist dasselbe doch ein schlagender Beleg dafür, an welchen Maler sich die Fürsten des sächsischen Hauses mit ihren Bestellungen, wie es scheint, fast ausschliefslich in jenen neunziger Jahren des XV Jahrhunderts wandten. In diesem Falle handelte es sich um das Bildnis von Friedrichs des Weisen Bruder, denselben, der nach Jenes Tode die Regierung allein zu führen und der kühnste Vorkämpfer der Reformation zu werden bestimmt war: Johann der Beständige, der ritterliche, am Hofe seines Oheims, des Kaisers Friedrich III erzogene Fürst. Ein durch seine eigentümliche malerische Behandlung sehr überraschendes Werk! Wir sehen den Kurfürsten in halber Figur nach halb links gewandt vor einer grauen Wand neben einem geöffneten Fenster, durch das man auf ein Wasser mit hellgrünem Gelände schaut. Die Linke, deren Zeigefinger einen Ring mit dem sächsischen Wappen trägt, ruht an der Brust, die Rechte mit einem Rosenkranz auf einer vorn angebrachten Brüstung. Bis auf wenigen schwarzen Bart unter dem Kinn und am Kinnbacken ist das Gesicht bartlos, die Augen sind von dunkelgrauer Farbe, das braune Haar fällt in ungemein detailliert ausgeführten, feinen, drahtartigen Ringeln auf die Schultern herab. Er trägt einen schwarzen Hut, an dem eine kleine Medaille mit der Darstellung einer Pietà befestigt ist, und einen mit schwärzlichem Pelzkragen besetzten Rock von bläulich schwarzem, grau-silbern gemusterten Damast. An der Wand gewahrt man eine mit gröfster Sorgfalt ausgeführte gelbe, mit reichem Eisenbeschlag verzierte Schrankthür.

Eine ebenso isolierte Stellung wie das Dombild unter den Altarwerken jener Zeit, nimmt das Bildnis in Gotha unter den Porträts ein. Man erinnert sich nicht, Ähnliches gesehen zu haben. Hier wie dort ist eine Erklärung des Stiles nur in der Mischung von Elementen niederländischer, italienischer und deutscher Kunstweise zu finden, wie sie in solcher Art keinem anderen Künstler als Dürer in seiner Jugend eigentümlich sein konnte. Man braucht nur die von Dürers Nürnberger Vorgängern gefertigten Bildnisse, sowie seine eigenen früheren Arbeiten: das Porträt seines Vaters in den Uffizien aus dem Jahre 1490 und das Selbstporträt von 1493 zu vergleichen, um deutlich wahrzunehmen, bis zu welchem Grade er sich der heimischen Tradition entfremdet hat. Niederländisch ist die Gesamtanordnung, nach welcher die Figur in einem Zimmer mit offen stehendem Fenster angebracht ist, die skrupulös gewissenhafte Wiedergabe aller Einzelheiten: des Musters im Damast, des Ringes, der Medaille am Hut, des Eisenbeschlages an der Thür, die miniaturhaft feine Ausführung der Landschaft. Und zwar darf man auch hier wieder besonders auf Bildnisse von Memling, wie das des Martinus von Newenhofen in Brügge, als die Vorbilder hinweisen, an die sich Dürer gehalten hat. Italienischer Einfluss macht sich in der malerischen Behandlung des Nackten und der seltsamen, fast möchte ich





ALBRECHT DÜRER

KURFÜRST JOHANN DER BESTÄNDIGE

HERZOGLICHES MUSEUM IN GOTHA

sagen, ciselierenden Ausführung der Haare bemerkbar, die weniger der Natur als einem plastischen Werke in Bronze nachgebildet zu sein scheinen. Beides hängt mit den in Venedig nach Bellini und Jacopo Barbari gemachten Studien zusammen. Deutsch endlich aber ist, was sich nicht im Einzelnen definieren lässt, der Geist, der das Ganze beseelt, das kraftvolle, ja heftig eindringliche Erfassen der Persönlichkeit und die naive Ehrlichkeit in der Wiedergabe derselben wie in der Verwertung der von fremder Seite dargebotenen Darstellungsmittel.

Die vollständige stilistische Übereinstimmung mit dem Meifsener Altar, die aus dem Gesagten schon genügend ersichtlich wird, kann, da es sich ja um einen Vergleich einer grofsen idealen Komposition mit einem Bildnis handelt, am besten in dem Ton des Inkarnates, das hier in ganz ähnlicher Weise wie dort, eine lebhaft ausgesprochene rote, zwischen Rosa und Ziegelrot mitten innen liegende Färbung hat und mit lichtgrauen Schatten leicht modelliert ist, sowie in der Zeichnung der Hände anschaulich werden. Dass alles Nebensächliche eine gröfsere Rolle spielt und mit mehr Liebe durchgeführt ist, vor Allem auch die reizende klare Landschaft mit den zierlich gehöhten kleinen Bäumen und Büschen, dem auf schimmernden Wasserspiegel schwimmenden Kahn, erklärt sich aus den kleineren Verhältnissen des auf den Anblick in der Nähe berechneten Bildes ganz von selbst. Das Bindemittel der Farben scheint nach der mehr verblasenen, weniger zähen Verschmelzung derselben und nach der nicht so gesprungenen Textur der Fläche von etwas anderer Art gewesen zu sein. Man geht vielleicht nicht fehl, wenn man annimmt, das Bildnis Johanns sei etwas später als der Meifsener Altar entstanden, obgleich ich nicht wagen möchte, ein ganz positives Urteil hierüber zu fällen. Im Allgemeinen dürfte seine Entstehung mit einiger Wahrscheinlichkeit in das Jahr 1495 verlegt werden.

Die nächsten Aufträge, die Dürer für das sächsische Fürstenhaus auszuführen hatte, waren der »Wittenberger Altar« und das »Bildnis Friedrichs des Weisen«. Dieselben bezeichnen eine ausgesprochene, in mancher Beziehung überraschende Wandlung. Es ist, als habe er mit allen Erinnerungen an die niederländische Malerei gebrochen und mit vollem Bewustsein ein neues Ideal durch Verfolgung und Ausbeutung der in Italien gemachten Erfahrungen zu erreichen gesucht.

Sein Führer und Vorbild heifst jetzt Mantegna. Darüber lassen das Mittelbild des Altars und das Porträt keinen Zweifel. Von Neuem übt er die Technik der Leimfarbenmalerei auf Leinwand aus, die er zuerst in der Kölner Madonna angewandt hatte. So nahe die Verwandtschaft der das Kind anbetenden Maria mit derjenigen in Meifsen ist, so direkt die Beziehungen in Einzelheiten der Zeichnung zu dem älteren Gemälde sind, so ganz abweichend von allem Früheren und Späteren ist die Bildung des Christkindes und der Putten, welche von Dürer — man darf sagen, mit Aufopferung der ihm eigentümlichen Formenanschauung — direkt Mantegna nachgeahmt wurde. Während in den oben besprochenen Werken das Fremde, Übernommene eine durchaus natürliche Ummodelung erlitt und der Künstler nicht direkt nachahmen, sondern vielmehr seine Selbständigkeit bethätigen wollte, hat er sich hier in diesen Kinderfiguren vorgenommen, ganz im Stile Mantegna's zu arbeiten. Insofern ist »die Anbetung des Kindes« in Dresden, sieht man von der Schongauer nachgebildeten Maria in Köln ab, eine ganz vereinzelte Erscheinung in seinem Schaffen, denn selbst in jenen Stichen, in denen er mit Barbari wetteifert, wandelt sein starkes individuelles Formengefühl nach tiefen, ihm innewohnenden Normen die Vorlage derart um, dass etwas Neues, Dürersches entsteht.

Eine Erklärung für dieses Phänomen, wie überhaupt für das plötzlich, etwa zwei Jahre erst nach seiner Rückkehr von Italien eintretende Eingreifen der Mantegna'schen Kunst, das früher viel eher begreiflich wäre, zu finden, dürfte, so lange wir über die persönlichen Erlebnisse des Meisters in diesem Zeitraum nicht näher unterrichtet sind, kaum möglich sein. Einen sehr merkwürdigen Aufschluss aber darüber, wie ihm während der Arbeit selbst der Entschluss, die eigene Individualität bis zu einem so hohen Grade aufzuopfern, leid wurde, bietet das Werk selbst. Gewisse stilistische Abweichungen der Malerei auf den Flügeln von derjenigen auf dem Mittelbilde sind schon dem früheren Direktor der Galerie von Dresden, Hübner, aufgefallen und veranlassten ihn zu dem falschen Schlusse, bloſs die Flügel, nicht die Madonna, seien von Dürer. Woermann in dem neuen Kataloge der Galerie bemerkt: die Flügel könnten möglicherweise etwas jünger sein als das Mittelbild. Beiden Beurteilungen liegt die richtige Wahrnehmung zu Grunde, dass die Flügelbilder deutlicher den Charakter der Dürerschen Kunst tragen. Doch ist hierfür nach meinem Dafürhalten eine Erklärung nicht in der Annahme einer Verschiedenheit der zeitlichen Entstehung, sondern eben in einer Reaktion des Selbständigkeitsgefühles des Künstlers gegen das anfangs eingegangene Verhältnis der Abhängigkeit von Mantegna zu suchen. Als er das Mittelbild vollendet hatte, in welchem er, gleichzeitig etwa mit dem Kölnischen Meister des Bartholomäus, zum ersten Male — sieht man von den kleinen rein dekorativ angewandten Figuren auf dem Peringsdörffer Altar ab — den italienischen Putto in die deutsche Kunst einführte, mögen ihm die munteren, aber etwas klobigen kleinen Gesellen, die aus der Nachahmung des Paduaners entstanden waren, nicht mehr behagt haben. Entzückt von allen den Möglichkeiten, welche sie dem freien Spiel der Phantasie gewährten, geradezu darin schwelgend, bevölkerte er zwar auch auf den Flügeln, ohne dass die Darstellung der beiden Heiligen irgend welchen Anlass dazu geboten hätte, die Luft mit den ausgelassen sich gebärdenden Kindern, ja behielt die kurzen, gleichfalls Mantegna entlehnten Gewänder derselben, die er nach Herzenslust in flackerndem Durcheinander flattern lieſs, bei, aber gab ihnen nun die Körperformen und Kopftypen, die seiner eigenen Anschauung vom Kinde, wie sie seit dem Meiſsener Altar zu gröſserer Freiheit und Kühnheit sich entwickelt hatte, entsprachen. In diesem oder jenem Köpfchen klingt zwar noch das Mantegna'sche Ideal nach, im Allgemeinen aber ist Dürer bereits ganz er selbst geworden, und wir werden daher, da in den Gestalten der Heiligen nichts gegen die Entstehung im Jahre 1496 spricht, unser Urteil über sein künstlerisches Vermögen in dieser Zeit mehr aus den Flügeln, als aus dem mit Absicht aus irgend welchem Grunde Mantegnesk gehaltenen Mittelbilde, gewinnen müssen.

Die Fortschritte, die Dürer seit dem Meiſsener Dombilde gemacht hat, sind sehr bedeutende. Die gröſsere Breite und Freiheit in der Darstellung verdankt er der erneuten Beschäftigung mit der italienischen Kunst, welche, wie bereits erwähnt wurde, das Niederländische bis auf Nebensächliches, wie das die Scene einschlieſsende Zimmer, ganz verdrängt hat; die Durchbildung und kühnere Modellierung aller Formen aber, die uns auffallend, namentlich in dem Körper des Sebastian, entgegentritt, konnte nur durch das eifrigste Studium der Natur gewonnen werden. Nichts mehr von Memlingschen Typen, sondern ein direkter, freier, von höchsten künstlerischen Aspirationen beseelter Verkehr mit der Wirklichkeit, mit dem Modell, die beginnende Beschäftigung mit dem Nackten. Jede Einzelheit der Zeichnung: Auge, Nase, Mund, Hand, Ohr u. s. w. gewinnt durch dieses Streben eine Ausbildung ins Gröſsere und Bestimmtere, die malerische Behandlung einen freieren Fluss und

eine gröfsere Kühnheit in der Kontrastierung von Licht und Schatten. Ja, in letzterer Beziehung lässt sich Dürer, durch sein Vorbild beeinflusst, zu einer gewissen Übertreibung fortreifsen, indem er schwere graue, fast schwärzliche Töne, die jetzt freilich besonders stark in Folge des Verblassens der ursprünglich, nach Resten zu schliefsen, wärmeren rötlichen Fleischfarbe hervortreten, in den beschatteten Partien anwendet.

Bezüglich der Ausbildung des koloristischen Geschmackes lässt sich Weniges sagen, da die Farben auf dem Dresdener Altar nicht gut erhalten sind und es sich zudem hier, wie auf dem Berliner Porträt und den Bildern der Fürlegerin, um Leimfarbenmalerei handelt, die nicht in direkten Vergleich mit den Meifsener Bildern gesetzt werden kann.

Zu einer und derselben Gruppe aber gehören nun weiter, wie vermutlich auch das in Wasserfarben ausgeführte, im Imhofschen Inventar erwähnte, heute aber nicht mehr nachzuweisende Selbstporträt von 1497 und das mir noch unbekannte Porträt von Dürers Vater in Sion-House, endlich die beiden in dem gleichen Jahre entstandenen Bildnisse der Fürlegerin. Zweimal hat er, wie bekannt, das durch den üppigen Reichtum lockigen Haares mehr als durch Schönheit der Züge von der Natur ausgezeichnete achtzehnjährige Mädchen gemalt. Das eine Mal mit breit um den Kopf geflochtenen Zöpfen, in eng anschliefsendem, an der Brust ausgeschnittenen zierlichen Gewande, Blümlein in der Hand, in einem Zimmer neben einem Fenster, in dessen Laibung die gotisch geschnitzte Figur eines Propheten zu sehen ist; das andere Mal mit aufgelöst in reicher Flut niederwallenden Haaren und zum Gebet gefalteten Händen, niederschauend vor einem einfach dunklen Hintergrund. Es liegt nahe, anzunehmen, da trotz scheinbar grofser Verschiedenheit doch beide Male dieselbe Person dargestellt sein dürfte, dass ihm das erstere Bild in Auftrag gegeben war und dass er dann, hingerissen von der das Malerauge bestrickenden Lockenpracht, die Erlaubnis sich erwirkte, das junge Mädchen, und zwar diesmal mit gelöstem Haare, noch als Modell zu einer freien, nicht eigentlich porträtmäfsig gehaltenen Studie benutzen zu dürfen, bei welcher ihm selbst wohl eine Madonna vorschwebte, ohne dass er doch damit geradezu ein Madonnenbild hätte schaffen wollen. So entstand eine Art Idealbildnis.

Die beiden Porträts befanden sich im XVII Jahrhundert in der Sammlung des Earl of Arundel und wurden von Wenzel Hollar 1646 gestochen. Durch welche Schicksale sie wieder nach Deutschland verschlagen wurden, ist nicht anzugeben. In der Mitte unseres Jahrhunderts waren sie Eigentum des Herrn Karl Waagen in München, der sie in schlechtem Zustande, angeblich aus dem erzbischöflichen Palaste von Olmütz, erhalten hatte. Nachdem sie von Deschler in Augsburg restauriert worden waren, wurde »die Fürlegerin mit den Blumen« von Mr. Wynne Ellis in London, »die betende Fürlegerin« von dem Staedelschen Kunstinstitut in Frankfurt a. M. angekauft.

Nun blieb es aber nicht lange verborgen, dass noch je ein zweites Exemplar von jedem der beiden Bildnisse erhalten sei. Das eine, eine Wiederholung der Fürlegerin mit den Blumen, in der Sammlung Speck-Sternburg zu Lützschena bei Leipzig, war ursprünglich in der Sammlung des Herzogs Ferdinand von Braunschweig, 1814 nach Fiorillo im Besitze des Rats von Burtin in Brüssel und wurde von diesem für Lützschena erworben. Das andere, die betende Fürlegerin, befindet sich schon zu Hellers Zeiten (1817) in der Augsburger Sammlung und kommt vermutlich aus dem alten Stock der Bildersammlung von München oder Schleifsheim.

Thausing nun, der zuerst diesen Thatbestand darlegte, entschied sich dafür, als einziges echtes Werk von Dürer eben dies zuletzt erwähnte Augsburger Gemälde zu bezeichnen, und diese Bestimmung ist bis jetzt allgemein gültig geblieben. Durchaus mit Unrecht, wie ich glaube. Von vornherein können die Exemplare, die der Graf Arundel besafs und die Hollar stach, ein gröfseres Anrecht darauf erheben, die Originale zu sein. Ihre Provenienz schon spricht für sie. Dass in der That aber die Bilder in Frankfurt und bei Mr. Wynne Ellis identisch mit jenen Arundels sind, ergiebt sich aus dem Vergleich des Hollarschen Stiches mit dem Gemälde in Frankfurt. Letzteres nämlich trägt unter dem Monogramm übereinstimmend mit dem Stiche das Wappen der Fürlegerin, das auf dem Augsburger Exemplare fehlt. Ist aber das Frankfurter Bild das einst in der Sammlung Arundel befindliche, so gilt das Gleiche von dem des Mr. Wynne Ellis, da beide später die gleichen Schicksale hatten, und damit fällt die Behauptung des früheren Besitzers von Lützschena, sein Exemplar sei dasjenige der Arundelschen Sammlung. Was nun weiter aber für die Echtheit der Arundelschen Bilder spricht, ist der Umstand, dass sie beide auf Leinwand, also entsprechend Dürers Gewohnheit gerade in jenen Jahren, gemalt, während die Exemplare in Augsburg und Lützschena auf Holz ausgeführt sind.

Soweit die mehr äufserlichen Gründe! Wer aber könnte bei einem sorgfältigen Vergleich der betenden Fürlegerin in Augsburg und Frankfurt auch nur einen Augenblick zweifelhaft sein, welches das Original und welches die Kopie ist. Hier ist Thausing in einer vollständigen Täuschung befangen gewesen. Wohl hat er Recht, wenn er das Staedelsche Bild für total übermalt erklärt, trotzdem ist, weil vorhandene Reste bei dieser Übermalung benutzt wurden, seine künstlerische Überlegenheit über das Augsburger keinen Augenblick fraglich. Gegenüber der ungemein durchgeführten Modellierung des Kopfes, die dort mit grofser Bestimmtheit und Feinheit in aller ihrer Mannigfaltigkeit die Formen des Knochenbaues und das Leben des Fleisches zur Darstellung bringt, wirkt die Behandlung hier trocken und hölzern; der verschleierte aber ausdrucksvolle Blick dort ist hier starr, ja schielend; die Behandlung der Haare ist auf dem Frankfurter Bilde ungleich feiner. Kurz, das letztere lässt durch die Hülle der Übermalung hindurch hohe künstlerische Qualitäten erkennen, die dem anderen nicht entfernt zu eigen sind. Der Unterschied ist genau der, wie er zwischen einem Original und einer Kopie zu sein pflegt. Aber auch noch andere Gründe sprechen für die Echtheit der Fürlegerin in Frankfurt. Diese letztere ist offenbar, wie oben bemerkt wurde, als eine Studie, als ein Idealporträt aufgefasst. Jede bestimmte Kennzeichnung einer Madonnadarstellung fehlt. Nicht so bei dem Exemplar in Augsburg. Der Kopist hat das Bildnis zu einer Maria gemacht und zwar vermittels einiger ganz unbedeutender, aber für seinen Zweck notwendiger Veränderungen. Vor Allem liefs er das Wappen weg, das auf eine bestimmte Persönlichkeit deutete, dann entfernte er das perlenbesetzte Stirnband, das, auf dem Original (wie auch auf dem Bilde der Fürlegerin mit den Blumen) befindlich, als modischer Schmuck unpassend erschien, und legte statt dessen über den Kopf einen durchsichtigen Schleier; weiter verwandelte er das Grün des Gewandes in Rot, und endlich machte er durch eine leichte Änderung den Rosenkranz, den das Mädchen in der Hand hält, zu einem Armband. Alle diese Verschiedenheiten erklären sich auf das Ungezwungenste und Überraschendste aus dem einen Gesichtspunkte, dass der Verfertiger des Augsburger Bildes eine Madonna schaffen wollte; — wäre umgekehrt der Meister des Staedelschen Gemäldes der Kopist, so wären sie gänzlich unverständlich.

Das letztere ist also ohne jeden Zweifel das Original, freilich aber eines, das durch die Übermalung ein verändertes Aussehen gewonnen hat, wozu namentlich auch das Übergehen mit einem Ölfirnis viel beigetragen hat. Dieser macht auf den ersten Anblick geradezu stutzig, da er dem Bilde, das einst einen ganz anderen matteren Eindruck, ähnlich wie der Dresdener Altar und das Bildnis Friedrichs des Weisen, gemacht haben muss, einen abweichenden Charakter aufprägt. Dass es stilistisch ganz mit jenen Werken übereinstimmte, ist mit Sicherheit zu sagen: auch die Hände haben wir uns, — hierzu durch den viel ausgeprägteren Stil, den sie auf dem Hollarschen Stiche zeigen, berechtigt, — ganz so zu denken, wie die in Dresden.

Mit der Echtheit des Frankfurter Gemäldes ist aber zu gleicher Zeit diejenige der »Fürlegerin mit den Blumen« im Besitze des Herrn Wynne Ellis, die freilich der gleichen Restaurierung unterzogen worden ist, bewiesen. Dass das Exemplar in Lützschena nur eine schwache Kopie sei, hat übrigens schon Thausing mit Recht bemerkt.

III

Scheinbar unvermittelt und plötzlich trat uns in Dürers Thätigkeit als Maler eine neue Richtung etwa im Jahre 1496 entgegen, die kurzweg im Gegensatz zu der früheren niederländisch-venezianischen Manier als Mantegnesk bezeichnet werden kann, behält man nur in Gedanken, dass durch die fremden Einflüsse hindurch immer stärker als Wesentliches der eigentlich Dürersche Stil sich ausbildete.

Fasst man den grofsen Abstand, der in der künstlerischen Auffassung zwischen dem Bildnis Johanns des Beständigen und demjenigen Friedrichs des Weisen liegt und der nicht allein aus der verschiedenen Malweise erklärt werden kann, ins Auge, so möchte man annehmen, dass es doch ursprünglich Werke von Dürer gegeben habe, die gleichsam den Übergang von dem Einen zum Anderen bilden, und dass dieselben nur verschollen oder noch nicht als Arbeiten Dürers erkannt worden sind. Und in der That giebt es nach meiner Überzeugung wenigstens eines, das diese Lücke in unseren neu gewonnenen Anschauungen von dem Werden der Dürerschen Kunst ausfüllt und den gesuchten Zusammenhang herstellt.

Es gehört zu den ausgewählten Werken der Staedelschen Galerie und ist, so oft es ein Gegenstand der Bewunderung und des Studiums vieler kunstverständiger Besucher der Sammlung war, doch immer ein ungelöstes Rätsel geblieben. Ich meine jenes wunderliche, mit dem bestrickenden Reize einer Märchenphantasie fesselnde Brustbild einer nur leicht bekleideten, phantastisch geschmückten Frau mit zierlich geringeltem goldigen Lockenhaar, das im Katalog als Werk der florentinischen Schule verzeichnet ist (No. 13) und, ursprünglich der Galerie in Schleissheim angehörig, später in der Sammlung Gsell zu Wien sich befand, auf deren Versteigerung es 1872 erworben wurde. Manche Vermutungen mögen über dasselbe geäufsert worden sein — schriftlich überliefert ist nur die eine von Morelli aufgestellte, der Künstler sei Bartolommeo Veneziano, ein Schüler Bellini's. Man hat an Botticelli, an Piero di Cosimo, ja sogar an Signorelli gedacht —, mich dünkt, dass dem allgemeinen Gefühl nach diejenigen, die Botticelli's Namen nannten, so gänzlich irrig die Bestimmung auch war, dem poetischen Gehalte des Werkes am gerechtesten wurden. Aus einer ähnlichen sonnigen Traumwelt wie der »Frühling« und die den Wellen entsteigende Venus stammt auch diese lichte Gestalt, derselbe Zauber eines unaussprechlichen Ge-

heimnisses, das nur ein Dichterwort zu lösen wüsste, umspielt sie. Ein wenig nach links gewandt, die Brust nur halb mit einem leichten weifsen Hemde verhüllt, in der zierlichen Rechten Blüten haltend, richtet sie den wie im Lenzeslicht strahlenden Blick der grofsen braunen Augen auf den Beschauer. Von den Schultern niedergeglitten ist ein moosgrünes Gewandstück, das über den beiden Armen noch gehalten wird. Ein turbanartig drapiertes weifses Tuch, dessen eines Ende quer über die Brust und Schulter gelegt ist, bedeckt, mit einem zierlichen Myrtenkranz geschmückt, den Kopf. Darunter wird ein rosa und blau schillerndes, die Stirn säumendes Band sichtbar. Auf beiden Seiten des Kopfes rinnen in zitternder Wellenbewegung, einem aus Golddraht gebildeten Netze vergleichbar, die ungemein künstlich in zahlreichen feinen Spiralen gedrehten Haare auf die Schultern nieder. Die Stirn ziert ein an einem dünnen Faden befestigtes, mit Perlen besetztes Schmuckstück, ein anderes hängt vor der Brust. Eine reine, lichte Klarheit umschwebt die ruhigen edlen Züge des in länglichem Oval gehaltenen Gesichtes: die hohe, gewölbte Stirn, die leicht gespannten Bogen der Brauen, die gerade, wohlgeformte Nase, die feinen, unmerklich bewegten Lippen, das zierlich zugespitzte Kinn. Alle Wunder einer edlen Frauenseele, die aus holder kindlicher Naivetät zu einem neuen Leben in ernstem Sinnen und zart leidenschaftlichem Empfinden erwacht ist, verklären diese strengen und doch so anmutbelebten Formen. Etwas wie das Leuchten eines thaufrischen jungen Tages, der von dem Dunkel der Nacht sich losringt, strahlt von ihnen aus.

Diese grofsen, klar gezeichneten Augen mit dem blitzenden Lichtreflex, den kein anderer Meister mit dieser Schärfe wiederzugeben pflegte, diese fein bewegte scharfe Linie des Profiles von Stirn und Wange, die prononzierte Form dieses Kinnes, diese scharflinig gelb auf goldigem Braun gehöhten Haare, diese Blümchen in der Hand, — wie war es nur möglich, möchte man fragen, dass aus allen diesen charakteristischen Merkmalen nicht längst Dürer als Schöpfer des Bildes erkannt wurde? Und selbst, wenn man blofs das Bildnis des Hieronymus Holzschuher, also ein Werk seiner spätesten Zeit, nichts anderes von ihm kennte, allein an Form und Ausdruck der Augen würde man erraten müssen, dass ein und derselbe Meister beide Gemälde gefertigt hat! Nur eine Erklärung für die merkwürdige Befangenheit des Urteiles giebt es, und diese ist allerdings genügend, den Irrweg begreiflich zu machen, auf den die allgemeine Meinung geriet: der strenge Stil und das hohe Schönheitsgefühl in der Formensprache, die Gehaltenheit im Ausdruck und die bei aller Einfachheit frappant starke koloristische Wirkung erinnerten einzig und allein an italienische, in keiner Weise an deutsche Malereien. Man nahm deshalb von vornherein den italienischen Ursprung an. — So lange auch schon meine Überzeugung fest stand, wagte ich selbst doch nicht, sie öffentlich auszusprechen, ehe ich nicht andere Beweise dafür beibringen konnte, dass es in der That eine Zeit gegeben hat, in welcher Dürer als Maler stark unter dem Einflusse der Venezianer, speziell der Bellini'schen Kunst, stand. Denn darin hatte Morelli allerdings richtig gesehen, dass etwas spezifisch Venezianisches in diesem Bilde sei, wenn er auch bei seiner Zuschreibung an Bartolommeo Veneziano gänzlich die künstlerische Rangstufe und Bedeutung des Werkes verkannte, das nur dem Auge und der Hand eines der gröfsten Künstler seine Entstehung verdanken konnte.

Aus allen unseren an den Meifsener Altar und das Porträt in Gotha sich anknüpfenden Betrachtungen ergab sich nun mit Bestimmtheit die Thatsache, dass Dürer nach seiner Rückkehr von Venedig den Eindrücken, die er von der dortigen Malerei empfangen hatte, Gestaltung in den eigenen Gemälden zu geben bemüht war,

und so reiht sich das Frankfurter Gemälde durchaus ungezwungen denselben an. Bellini und Barbari sind es gewesen, die dasselbe inspiriert haben. Kann man die Beziehung zu dem ersteren aber nur ganz im Allgemeinen nachweisen, so deuten ganz bestimmte Einzelheiten auf die direkte Nachahmung des letzteren hin, an den sich Dürer ja seinem eigenen Ausspruche nach ganz besonders in Venedig angeschlossen



Idealisiertes Bildnis. Gemälde von Dürer
Im Städelschen Institut; Frankfurt.

hat. Jenes Streben Barbari's nach absonderlichen, neuen und pikanten Wirkungen, das nicht allein die Wahl seiner Stoffe, in denen er zumeist zwischen dem Mythologischen und Allegorischen schwankt, bestimmte, sondern ihn auch in Zeichnung und Komposition zu einer geradezu manieristisch wirkenden, gesuchten Grazie und weichlichen Empfindsamkeit verführte, musste gerade auf die lebhafte Phantasie eines jungen deutschen Künstlers, wie Dürer, einen grofsen Zauber ausüben. Nicht die Schwächen dieser Kunst, über die er sich erst später klar wurde, sondern das Geheim-

nisvolle, Poetische in ihr war es, was ihn zu diesem Manne, in dem der Kultus der Antike so ganz originelle, persönliche Formen gewonnen hatte, hinzog. Das mysteriöse Dunkel, in das Barbari seine angeblich tiefen theoretischen Kenntnisse von dem Gesetzmäfsigen in der Kunst hüllte, trug mit dazu bei. In dem Bilde zu Frankfurt versucht sich Dürer nun selbst zum ersten Male auf dem Gebiete der »fantasie«, wie es die Italiener nannten, und ist bemüht, an Zierlichkeit der Darstellung, Willkür der Tracht und Reiz der Farben Barbari es gleichzuthun. Und man darf sagen, dass er in der Art des letzteren ein Werk geschaffen hat, das an Wirkung weitaus Alles übertrifft, was jener je gemacht hat. So ahmt der geniale Künstler nach! Selbst in der Nachahmung wird er zum Schöpfer und durchdringt Dank der kühnen Wahrhaftigkeit seines Empfindens und der Gröfse seines Schauens das kleinlich Reizvolle seines Vorbildes mit dem Adel einer höheren Natur. Der Geist ist ein anderer neuer, aber die Anregung zu dem phantastischen Frauenbildnis entnahm Dürer Barbari's Ideenwelt, und in den Äufserlichkeiten bleibt die Beziehung zu diesem gewahrt. Ich rechne hierzu vor Allem die Bildung und Bewegung der Hand, die ähnlich noch bei der »Fürlegerin mit den Blumen« wiederkehrt, und die malerische Behandlung des Nackten. Wie Barbari sucht Dürer dasselbe in möglichst hellem Lichte und in zartesten transparenten Tönen zu geben: das leichthin gehauchte Rosa, die hellgrauen Schatten sind ganz in der Weise Jenes gehalten. Nur in der Aufhöhung durch leuchtendes Weifs an allen stark vom Licht getroffenen Stellen geht er viel weiter als Barbari und erzielt dadurch eine Bestimmtheit in der Modellierung und eine Belebung aller Teile, die dieser nie erreicht hat. Leider hat gerade das Nackte stark gelitten und ist durch manche kleine Retouche seiner ungetrübten Wirkung beraubt worden.

Seine volle künstlerische Überlegenheit zeigt nun aber Dürer nicht blofs in der Bildung des Kopftypus, sondern auch im koloristischen Gefühl. Mit gleichem Raffinement hat er vielleicht nie wieder eine Farbenwirkung berechnet, wie hier. Das Bild ist in dieser Beziehung nicht minder als nach der Darstellung, eine Kuriosität, der sich kaum etwas vergleichen lässt. Im stärksten Kontrast, den man sich denken kann, hebt sich das blendende Weifs des Kopftuches und des Hemdes, mit dem die Lichter im Inkarnat an Intensität wetteifern, von dem schwarzen Grunde ab, dessen starre Undurchsichtigkeit die zarte Transparenz des Fleisches besonders bemerkbar macht. Das grüne Gewandstück scheint nur dazu bestimmt zu sein, wiederum der zarten Hand als Folie zu dienen und diesen Einklang mit dem scharf sich abhebenden Kranze auf dem Haupte herzustellen. Und zwischen Schwarz und Weifs, als den dominierenden Farben, in seltsamster Willkür das Gold des zitternden Haargelocks! Verglichen mit anderen dem Leben nachgebildeten Porträts Dürers erscheint diese Frauengestalt wie das Abbild einer Vision, die er im Traum gehabt.

Und doch ist sie kein der blofsen Phantasie entsprossenes Idealgebilde, sondern ein nur von derselben verklärtes Bildnis einer Lebenden, deren Züge in dieser poetischen Verkleidung uns der Meister erhalten hat. Vergeblich alles Forschen und Raten, wer sie gewesen, in welchem Verhältnis Dürer zu ihr gestanden — diejenige, an die man vielleicht denken könnte, erinnert man sich der liebevollen Künstlerlaune, mit der Rembrandt seine Saskia in reichem, phantastischen Schmuck wiederzugeben sich freute: seine junge »Hausfrau Agnes« ist es nicht gewesen. Die war ganz anderer Art und dürfte wohl niemals, selbst in dem Auge der Liebe, in einem solchen Bilde sich wiedergespiegelt haben. Ihre Züge kennen wir genügend aus so mancher Zeichnung des Künstlers. Und wer sonst? Es giebt keine Antwort. Der dunkle Hinter-

grund, von dem die lichte Gestalt sich löst, erscheint wie das Symbol eines ewigen Geheimnisses.

Und auch das Andere ist nicht zu beantworten, was nämlich sich Dürer bei dieser Darstellung gedacht haben mag. Beschränkte er sich darauf, ein liebreizendes Modell recht nach künstlerischer Lust und Gefallen malerisch zu schmücken, oder gab er demselben durch einen dichterisch allegorischen Gedanken eine höhere Weihe? Ich glaube wohl, dass man das letztere annehmen muss. Aber eine Entscheidung über den Inhalt der ihn beherrschenden Vorstellung giebt es nicht. Hat er, der den ersten Blick in die Antike und die Renaissance in Italien geworfen und so Manches von den wunderbaren Fabeln und Gestalten des Altertumes erfahren hatte, in seiner Weise, wie so viele italienische Künstler, eine »Venus«, eine »Flora«, einen »Frühling«, darzustellen beabsichtigt? Oder war in ihm die Bewunderung für eine der von den grofsen Dichtern verherrlichten edlen Frauengestalten, eine Beatrice, eine Laura, erwacht? Es wäre ein eitler Versuch, eine bestimmte Behauptung aufzustellen. Nur auf die Beziehung seines Werkes zu diesem ganzen Kreis mythologischer und allegorischer Vorstellungen darf hingewiesen werden und auf eine Thatsache, die vielleicht nicht als zufällig betrachtet werden darf. In Venedig ist es, wo im Beginn des XVI Jahrhunderts in den Werken Tizians und Palma vecchio's, denen darin vielleicht schon Giorgione vorangegangen war, eine besondere Darstellung sich entwickelt, die dieser Schule ganz eigentümlich ist und von ihr aus erst sich, hauptsächlich mit durch Sebastiano del Piombo, der sie Raphael übermittelte, weiter verbreitet hat: die Darstellung ideal allegorischer weiblicher Bildnisse. Die Flora Tizians, die blonden Frauen Palma's, die Dorothea Sebastiano's, die Fornarina Raphaels, die öfters wiederkehrenden sogenannten Porträts der Laura — sie alle bilden eine zusammenhängende Gruppe, die wiederum in naher Beziehung zu jener anderen der venezianischen Venusdarstellung steht. Dass dieser künstlerische Typus bereits am Ende des Quattrocento und zwar in dem Kreise Bellini's sich ausgebildet hat, dafür ist nun unser Gemälde ein höchst interessanter Beweis, denn dass dasselbe in innigem Zusammenhang der Erfindung und dem Charakter nach mit jenen späteren Bildern steht, scheint mir zweifellos. Schon Dürers Frauenbildnis ist eine jener blonden Schönheiten, bei deren idealer Wiedergabe das künstlerische Augenmerk vor allem Anderen auf den malerischen Reiz goldigen Haares, das in ungemein künstlicher Weise, wie die Venezianerinnen es liebten, frisiert ist, und des blühenden zarten Fleisches gerichtet war. Ja, das Frankfurter Bild ist in ähnlicher Weise wie einige Bildnisse Botticelli's geradezu als eine Art Prototyp dieser späteren Richtung zu betrachten. Auch von dieser Seite also erhalten wir wieder neue, die Einbildungskraft lebhaft anregende Einblicke in Dürers Studienzeit in Venedig. Und ist mit dem Hinweis auf den Ideenkreis, aus welchem dem Deutschen ein so neues Ideal wurde, nicht die volle Erklärung für die zugleich befremdende und zugleich unwiderstehlich fesselnde Wirkung dieses Bildes gegeben, in welchem zum ersten Male das künstlerische Gefühl eines grofsen deutschen Künstlers antike Vorstellungen zu durchwärmen versuchte, zum ersten Male das ergreifende germanische Faustische Traumbild von der »Sonne, die im Süden aufging«, Helena, Gestaltung gewann.

Aus allen diesen Erwägungen möchte sich nun bezüglich der Entstehungszeit des Bildes am ungezwungensten die Vermutung ergeben, dass Dürer es noch in Venedig selbst gemalt habe, und zu ihren Gunsten liefse sich wohl die edle und freie Bildung der Gesichtszüge und die ganz absonderliche Haartracht, die eher auf ein italienisches als auf ein deutsches Vorbild hinweist, anführen. Und doch sprechen

gewichtige Gründe dagegen. Der Vergleich mit den anderen Jugendwerken des Künstlers scheint vielmehr, wie schon oben angedeutet wurde, zu ergeben, dass dem Frankfurter Bildnis seine Stelle zwischen der ersten und zweiten Gruppe derselben angewiesen werden muss, dass es also den Jahren 1495 oder 1496 angehören dürfte. Die Zeichnung sowohl wie die malerische Ausführung zeigen unzweifelhaft eine gröfsere Freiheit und ein weiter ausgebildetes Können, als es in dem Meifsener Altar und dem Porträt Johanns des Beständigen zu finden ist. Zugleich aber ist die Übereinstimmung mit dem letzteren in der so ungemein eigentümlichen Behandlung der Haare eine derartig auffallende, dass die Entstehung der beiden Bilder nicht weit auseinander liegen kann. Andererseits ergiebt der Vergleich mit dem Dresdener Altar, und zwar speziell mit dem hl. Sebastian eine vollständige Analogie in der Zeichnung der Gesichtsformen und, zieht man die Verschiedenheit der Öl- und der Leimfarbentechnik in Betracht, nicht minder in der Modellierung des Nackten, welche in ganz gleicher Weise und an denselben Stellen das ursprünglich sicher gleichfalls rosalich gehaltene Fleisch weifs höht und mit grau (beim Sebastian allerdings energischer) schattiert. Nur dass alle Formen hier doch schon charakteristischer und schärfer ausgebildet sind, das dem Frankfurter Bilde immer noch etwas anhaftende Typische, Allgemeine einem die Einzelnheiten mehr berücksichtigenden Naturstudium mehr und mehr hat weichen müssen. Auch die Art der Wiedergabe der Haare, so ähnlich sich auch hier noch das Bestreben nach zierlicher Auflösung der Masse in einzelne gedrehte Locken bemerkbar macht, ist bereits eine etwas freiere und breitere geworden. Und so dürften die vergleichenden Beobachtungen wohl zu dem Schlusse führen, dass das Idealbildnis im Staedelschen Institut dem Stile nach zwischen dem Porträt in Gotha und dem Wittenberger Altarwerk mitten inne steht.

In ihm ist nun aber zu gleicher Zeit ein wichtiger Anhalt für die Charakteristik des jugendlichen Dürer auf einem ganz bestimmten Gebiete seines Schaffens, nämlich dem der Porträtmalerei gegeben. Als derselbe zum ersten Male als Knabe auf jenem lieblichen Blatte der Albertina von 1484 sein eigenes Konterfei, als er später, 1490, das Bildnis seines Vaters (in den Uffizien) fertigte, wählte er, dem Brauche der älteren Nürnberger Schule folgend, für die Haltung die Stellung in dreiviertel Profil und liefs den Blick der Augen in ungezwungener Weise derselben entsprechen. Dann 1493 aber, als er sich in dem Bilde der Sammlung Felix porträtierte, blieb er dem im Spiegel geschauten Bilde treu und behielt den seitwärts herausschauenden Blick bei. Vielleicht wurde es ihm bei dieser Gelegenheit deutlich, welch' unmittelbare Wirkung momentan sich äufsernden Lebens in diesem Kontrast der Stellung des Kopfes und der Richtung der Augen läge: sicher ist es, dass er fortan mit Vorliebe dieses gleichsam dramatische Motiv der Porträtdarstellung beibehielt, das zudem durch die vom Hintergrunde sich abhebende Linie des durchschnittenen Profils ein reizvolles Moment der Charakterisierung darbot. In dem Frankfurter Bilde nun, das demnach auch dem viel älteren Selbstporträt sich in bezeichnender Weise anschliefst, erhält dieser Bildnistypus seine feste, ausgesprochene Form, und es ist ungemein lehrreich, im Hinblick auf dieselbe die in den nächsten Jahren entstandenen Porträts zu betrachten.

Zu bemerken ist, dass im Zeitraum von 1497 bis 1500 alle uns von Dürer erhaltenen Gemälde eben Bildnisse sind. Das Jahr 1497 bezeichnet, sieht man von vereinzelten Versuchen ab, offenbar den Beginn seiner Thätigkeit als Kupferstecher und als Zeichner für den Holzschnitt. Bis dahin scheint er sich hauptsächlich der

Malerei gewidmet zu haben, jetzt treten diese anderen Künste in den Vordergrund. Es entsteht die Apokalypse, es entstehen jene mythologisch-allegorischen Kupferstiche, die seine dauernde Beschäftigung mit den Renaissanceideen bezeugen, sowie manche andere, religiösen und genrehaften Inhaltes. Auch hier wie in der Malerei hat er neue Wege durch Ausbildung des Überkommenen zu finden, und so scheint er seine Kraft auf diese Aufgabe vorzugsweise zu konzentrieren. Gleichsam beiläufig nur entstehen in Farben ausgeführte Porträts. Friedrich der Weise war vielleicht der Erste, der einen solchen Auftrag an ihn ergehen liefs, ihm folgen allmälig die Nürnberger Patrizierfamilien, die bisher mit ihren Wünschen sich an Wolgemut gewandt hatten: an ihrer Spitze die Fürleger. Die »Fürlegerin mit den Blumen« und Friedrich der Weise sind die zunächst auf das Frankfurter folgenden Porträts; bei Beiden, wenn auch bei der ersteren nicht so streng, ich möchte fast sagen schematisch, durchgeführt erscheint die gleiche Profilstellung und der seitwärts hinausschauende Blick. Als nächstes ist das unvergleichlich vornehme Madrider Selbstbildnis, das sich in dem Hintergrunde, dem Fenster mit dem Ausblick auf die Landschaft an das Gothaer Bild und die Fürlegerin, in der Stellung der ineinandergelegten Hände an die Porträts des alten Dürer und an Friedrich den Weisen, in der Kopfhaltung und der Haarbehandlung an die Frankfurter Frau anschliefst, zu erwähnen. Das Jahr 1499 endlich bringt die wundervoll leidenschaftliche Darstellung des Oswalt Krell in München und die drei Bildnisse der Familie Tucher in Kassel und Weimar, betreffs deren die Überzeugung, dass auch sie Werke Dürers seien, sich immer mehr befestigt hat. Auch diese bleiben in der Hauptsache dem erwähnten Typus treu.

Mit dem Jahre 1500 tritt eine Wandlung ein. Sehen wir von dem ausnahmsweise ganz von vorn genommenen Selbstporträt in München ab, so bezeichnet das Bildnis eines jungen Mannes daselbst aus eben diesem Jahre das erste in einer langen Reihe späterer Werke. Es handelt sich hier wie um eine in dem höheren künstlerischen Ausdrucksvermögen begründete Rückkehr zu gröfserer Einfachheit und Ungesuchtheit. Der Kopf ist halb zur Seite gewandt, stärker in Vorderansicht gesehen als in jener früheren Gruppe von Bildern, und der Blick verfolgt dieselbe Richtung. Erst in einem ganz späten Werke, dem Bildnis des Hieronymus Holzschuher, greift Dürer wieder zu dem Porträtideal seiner Jugend zurück. Zum zweiten Male stehen wir vor der merkwürdigen Thatsache, dass längst Vergangenes in seinen letzten Jahren zu neuem Leben erwachte. Wie die vier Apostel in München zu jenen in Meifsen, so verhält sich der Holzschuher zu den Porträts seiner Jugendzeit: eine Erfüllung des Verheifsenen!

Jene Porträts aus den Jahren 1498 und 1499 nun darf man aber als die letzten Gemälde der Jugendzeit Dürers, als die letzten Staffeln auf dem Wege zur vollen Meisterschaft und freien Beherrschung der malerischen Mittel bezeichnen, die man mit dem Jahre 1500 als erreicht betrachten kann. Inwiefern sie einer gewissen künstlerischen typischen Auffassung nach noch in direktem Zusammenhange mit den älteren Bildnissen stehen, haben wir gesehen: es erübrigt uns noch, zu prüfen, welches die Fortschritte sind, die Dürer als Maler in ihnen macht. Könnte noch irgend ein Zweifel daran sein, dass der Dresdener Altar und das Bildnis Friedrichs des Weisen in das Jahr 1496 zu verlegen sind, so würde derselbe durch das ver-

gleichende Studium des Selbstporträts von 1498 in Madrid, von dem eine Kopie in den Uffizien aufbewahrt wird, gehoben werden. Dasselbe ist seiner ganzen Gestaltung nach gleichsam vorbedingt durch den Friedrich den Weisen und folgt auf denselben und auf das Bildnis des alten Dürer in Sion-House in einer ganz logisch erscheinenden Weise. In der zierlich sorgfältigen Aufhöhung der Haare der Frankfurter Fürlegerin und dem Sebastian in Dresden, in der farbigen, reichen Tracht der »Fürlegerin mit den Blumen« verwandt, übertrifft es doch alles Vorhergehende in den weicher modellierten, leichter verschmolzenen Tönen des Inkarnates. Die Übergänge vom Schatten ins höchste, glänzende Licht sind unmerklicher, die Farbe scheint weniger substantiell, zarter aufgetragen; ein feines abwechslungsreiches Spiel von Licht und Schatten, das durch die Transparenz der beschatteten Teile erreicht wurde, belebt jedes Detail.

Der Zartheit und Sorgfalt dieses Gebildes gegenüber, zeigt nun der »Oswalt Krell«, der im folgenden Jahre entstand, eine gröfsere Energie, eine wuchtigere Auffassung. Das ganze Porträt ist in breiten Zügen angelegt und ausgeführt. Auf kräftige koloristische Wirkung, die dem leidenschaftlichen Temperament des Dargestellten entspricht, bedacht, wählt Dürer zum Hintergrund der in hellem Lichte gehaltenen, aber in dunkle Stoffe gekleideten Figur einen roten Vorhang, neben dem links in breiter, tupfender Weise gehöhte Bäume in schlichter Landschaft zu sehen sind. In Allem und Jedem fühlt man das Bewustsein des Künstlers von der erreichten Sicherheit im malerischen Verfahren. Das Ganze ist es, was er jetzt im Auge hat, alles peinlich gewissenhafte Miniaturartige in der Pinselführung wird zu Gunsten freierer und harmonischer Wirkung aufgegeben, so deutlich man auch an der Behandlung des Pelzwerkes und des Haares spürt, dass der Maler, wenn er es nur gewollt hätte, in gleich zierlicher Weise noch den Pinsel zu handhaben verstand.

Deutlicher noch tritt, um es mit einem drastischen Ausdruck zu bezeichnen, die Routine im Malen an den drei anderen Porträts, denen des Elspet Niclas Tucherin in Kassel, des Hans Tucher und der Felix Hans Tucherin in Weimar hervor. Denn ich stimme Eisenmanns im Katalog der Kasseler Galerie ausgesprochener Behauptung, sie alle drei seien Werke Dürers, durchaus zu. Obgleich an Bedeutung und Gröfse der Auffassung dem Krell nicht ganz zu vergleichen, stimmen sie mit demselben doch, nicht allein in der Anordnung des Vorhanges im Hintergrund, neben dem ein Stück keck in wirkungsvollen Strichen hingesetzter Landschaft sichtbar wird, sondern auch in der Malweise überein. Hier wie dort haben wir das in ganz flüssiger Weise gelb untermalte Fleisch, das mit weifsen Lichtern und grauen Schatten flott modelliert ist. Dass der braune, gelblich und schwarz aufgehöhte Pelz und das in weichen Wellenlinien bewegte gelbe, braun konturierte Haar des Hans Tucher, der den scharf und fein geschnittenen, klug blickenden Kopf nach halb rechts wendet und in der Hand einen Ring hält, nicht so sorgsam wie bei Krell ausgeführt ist, kann der Annahme der Autorschaft Dürers, da alle stilistischen Merkmale sonst stimmen, nicht widersprechen. Dürer hat es bei diesen kleinen Porträts offenbar nicht so genau genommen, sondern seiner errungenen Geschicklichkeit sich gefreut, die ihm gestattete, etwas Vortreffliches und Charakteristisches zu leisten, auch wenn er nicht seine Aufgabe geradezu als ein mit gröfster Mühe zu lösendes Problem auffasste. Die Frauen, die beide eine Haube auf dem Kopfe tragen, sind in ähnlicher Weise, wie die »Fürlegerin mit den Blumen«, festlich mit ausgeschnittenem Gewande, an dessen Säumen allerlei Buchstaben zu sehen sind, gekleidet und halten die eine (in Kassel) einen Ring, die andere (in Weimar) eine

Blume, ein Motiv der Handbewegung, an dem Dürer also treulich bis zu dieser Zeit festhielt. Von aufserordentlicher Feinheit sind die auf den Weimarer Bildern an der Rückseite gemalten Wappen der Tucher und Rieter.

In dieser eng zusammengehörigen Gruppe von Bildnissen aus dem Jahre 1499, in welche endlich auch ein bisher unbekanntes männliches Porträt im Besitze des Freiherrn von Holzhausen in Frankfurt a. M. gehört, das ich an anderer Stelle eingehender zu besprechen und zu publizieren beabsichtige, dürfen wir demnach den Abschluss einer langen Studienzeit, der Jugendentwickelung Dürers sehen. Alle direkten Anklänge an bestimmte Vorbilder, seien es nun deutsche, niederländische oder italienische, haben sich verloren: das Fremde, daran der unermüdlich strebende Maler sich bildete, das er sich zu eigen machte, ist im Laufe einer Reihe von Jahren vollständig bewältigt worden von dem eigenen genialen künstlerischen Anschauungs- und Gestaltungsvermögen. Mit jedem Werke konnte man dasselbe stärker hervortreten und um sich greifen sehen, bis der grofse Geist seiner Souveränetätsrechte und seiner Freiheit sich bewusst geworden war. Und trotzdem, wer die weitere Schaffensgeschichte Dürers verfolgt, wird gewahren, dass dieser selbe unabhängige Geist bis zu seinem Erlöschen den bedeutenden Eindrücken, die andere Kunstwerke ihm boten, offen blieb, sie immer von Neuem zu verwerten suchte. Es lag dies tief in seinem Wesen begründet, diesem Wesen, dessen Lebensnerv das Streben nach Höherem und Höchstem war. Als ein Strebender, wie Goethe, ist Dürer gestorben, und wie dieser, könnte er an ein anderes Dasein nach diesem irdischen geglaubt haben, blofs aus diesem einen Gefühle, dass er sich nicht genug gethan und dass seinem vorwärts drängenden Geiste ein neues Wirkensgebiet sich eröffnen müsse!

Fassen wir noch einmal zum Schlusse die Ergebnisse unserer Untersuchungen über Dürers Thätigkeit als Maler in seiner Jugend zusammen, so kommen wir zu folgender Darstellung. Nachdem Dürer in Wolgemuts Werkstatt seinen ersten Unterricht genossen hatte, als dessen Erfolg das Porträt seines Vaters in Florenz zu betrachten ist, erfuhr er auf seiner Wanderschaft während vier Jahren die verschiedensten Einflüsse. Einmal trat er der Kunst Schongauers nahe, wie dies aus der »Madonna mit der Nelke« in Köln ersichtlich wird, dann lernte er die Schöpfungen der flandrischen Kunst kennen und arbeitete eine Zeit lang vermutlich bei Hans Memling, endlich aber gelangte er nach Italien, wo er ganz neue Anregung von Mantegna's, Bellini's und Barbari's Werken erhielt. Als er nach Nürnberg zurückkehrte und seine Werkstatt eröffnete, fand er an Friedrich dem Weisen seinen ersten Gönner, der ihm wahrscheinlich noch im Jahre 1494 den Auftrag zu einem grofsen Altargemälde, dem Dombilde von Meifsen, gab. In demselben, wie in dem bald darauf angefertigten Porträt Johanns des Beständigen, mischt sich, in durchaus individueller Weise beseelt, das niederländische und venezianische Element. Als nächstes uns erhaltenes Gemälde ist das ideale Frauenbildnis in Frankfurt zu betrachten, welches im engen Zusammenhange mit der Kunst Barbari's und Bellini's stehend, die Ausbildung eines gereifteren Formenverständnisses und bestimmten Ideales zeigt. Dasselbe leitet, etwa 1495 entstanden, zu jenen Werken über, die, auf Leinwand gemalt, eine ausgesprochene Beschäftigung mit Mantegna verraten, welche in

dem einen Mittelbilde des Dresdener Altares geradezu zu einer beabsichtigten Nachahmung des Italieners führt. Es sind dies, abgesehen vom Dresdener Altar, das Porträt Friedrichs des Weisen und die beiden Bildnisse der Fürlegerin in Frankfurt und bei Mr. Wynne Ellis. In der folgenden Zeit bis 1500, in der sich Dürer mit besonderer Vorliebe dem Kupferstich zuwendet, entstehen, so viel wir wissen, nur noch Porträts, und zwar lässt sich in denselben nach Komposition und Technik das allmälige Vorschreiten bis zur vollen Selbständigkeit und Freiheit auf das Deutlichste nachweisen, von dem Bildnis des alten Dürers in Sion-House von 1497 zu dem Selbstbildnis von 1498 und weiter zu dem Oswalt Krell, den Tucherschen Porträts in Weimar und Kassel und dem Holzhausenschen in Frankfurt, die im Jahre 1499 entstanden sind. Mit dem Jahre 1500 hat Dürer die volle Meisterschaft, dies im höchsten Sinne genommen, erreicht, von dem der Paumgärtnersche Altar und das Selbstporträt in München Zeugnis ablegen. Zwei Jahre später entsteht, freilich nur nach seinen Zeichnungen, nicht von seiner Hand selbst ausgeführt, der Altar von Ober St. Veit, durch dessen Bestellung von Neuem Friedrich der Weise, der auch später noch Dürer wiederholt Aufträge geben sollte, in dessen Leben eingreift. Merkwürdig genug, dass bei der Ausführung des Bildes — vielleicht auf Wunsch des Fürsten? — der Künstler noch einmal ganz im Allgemeinen zum Vorbild ein Werk des Mannes nimmt, dessen Kunst er noch im Meifsener Altar sich treu ergeben zeigte, Memlings! Scheint es mir doch auf keinem Zufall zu beruhen, dass das Werk von Ober St. Veit die gleichen Vorwürfe der Darstellung neben einander zeigt, und mehr als das, dieselbe figurenreiche ungewöhnliche Komposition der Kreuzigung, in welcher der sterbende Erlöser zwischen den Schächern im fernen Mittelgrunde angebracht ist; auf keinem Zufalle, da sehr wesentliche Merkmale auf eine bestimmte Erinnerung hindeuten, welcher der grofse Meister nun freilich einen in allen Einzelheiten durchaus originalen Ausdruck gegeben hat.

AUSSTELLUNG VON WERKEN DER NIEDERLÄNDISCHEN KUNST VERANSTALTET DURCH DIE KUNSTGESCHICHTLICHE GESELLSCHAFT IN BERLIN

III

DIE DELFTER FAYENCEN

VON FRIEDRICH LIPPMANN

Die Gröfse der holländischen Kunst liegt allein in der Malerei. Die gleichzeitige Plastik des Landes erlangt keine Bedeutung und auch die Architektur kann nur durch die Eigenart interessieren, mit welcher die holländische Nation vorhandene Bauformen ihren Bedürfnissen anpasst. Dennoch wäre das Gesamtbild der holländischen Kunst des XVII Jahrhunderts, welches die Ausstellung vorführen sollte, unvollständig gewesen ohne die holländischen Fayencen. Denn was das holländische Kunstgewerbe jener Periode anziehend macht ist der Reflex, der aus den Werkstätten der Maler in die Werkstätten des Handwerkes fällt. Zu allen Zeiten ist aber die Thonbildnerei eine Art Schwesterkunst der Malerei gewesen; jede Entwicklungsstufe der letztern ist von einer analogen Phase der Keramik begleitet, jeder Kunststil gebiert einen ihm eigentümlichen keramischen Styl. Das italienische Quattrocento erfindet die Majolika, das Rococo das Porzellan, und die holländische Kunst hat sich in der Delfter Fayence ihre individuelle Poterie geschaffen.

Wer in den langen Nordsaal der Ausstellung eintrat, der konnte an dem wohlthuenden Einklang, in welchem die Delfter Fayence zu den Gemälden an den Wänden wirkten, inne werden, wie echte Malerei und echtes Kunsthandwerk die leiblichen Kinder Einer Mutter sind, und wie lebensvolle Kunst Alles, was unter ihrem Zeichen steht, mit ihrem Licht und Duft durchdringt.

Man spricht fast nur von Delfter Fayence wo von holländischer Thonbildnerei die Rede ist. In der That war Delft, wenn auch nicht der alleinige so doch der Hauptproduktionsort der feinen Thonwaare des Landes. Über die Geschichte dieser Industrie überhaupt nur mangelhaft unterrichtet, wissen wir fast nichts von den Manufakturen die an Orten wie Amsterdam und Rotterdam bestanden haben mögen.

Ihren technischen Eigenschaften nach ist die Delfter Fayence im Wesentlichen identisch mit der italienischen Majolika und mit den Fayencen von Rouen, Moustier und ähnlichen. Charakteristisch ist bei der Delfter Fabrikation das Vorherrschen des Blau unter der Glasur so wie die häufige Anwendung aufgebrannter Muffelfarben und des Goldes. Die Palette der eingebrannten Glasurfarben beschränkt sich neben Blau fast nur auf verhältnismäfsig wenig vorkommendes Grün, Gelb, Violettbraun; seltener noch sind andere Tinten.

Es heifst, dass italienische Töpfer die Fayencekunst nach Delft gebracht haben; im Decor wird aber italienischer Einfluss nirgends erkennbar. Die Delfter Industrie geht, soweit wir sie zurück zu verfolgen im Stande sind, ihre eigenen Wege. Für ihre Formengebung und Bemalung wirken als mafsgebende Faktoren: die Richtung der holländischen Malerei und die Nachahmung des chinesischen und japanischen Porzellans.

Die Anfänge der Delfter Fabrikation sind völlig dunkel. Sie mögen ins XVI Jahrhundert zurückreichen; wir erkennen die Delfter Fayencen als solche aber erst von dem Zeitpunkt an, wo die Industrie bereits zu bedeutender Entwicklung gelangt ist, ihre spezifische Weise ausgebildet hat und die einzelnen Meister es für nötig erachten ihre Erzeugnisse durch Fabrikmarken zu kennzeichnen. In diesem Stadium befindet sich die Delfter Töpferei etwa von 1625 bis 1630 an. Als die holländischen Schiffe die Produkte Chinas und Japans importierten, wurden die Porzellane ihres herrlichen Materials und ihrer Seltsamkeit wegen gesucht und bewundert, und es ist möglich, dass das Bestreben sie nachzuahmen der Delfter Fabrikation den ersten nachhaltigen Anstofs gegeben hat. Die blau-weifse chinesische Waare äufserlich zu imitieren ist den Delfter Töpfern schon frühzeitig vortrefflich gelungen. Nicht nur, dass sie die fetten Götter des chinesischen Olymps, die schmächtigen, schlitzäugigen Damen, die »langen Lijsen« (Liesen, Elisabeth), die Drachen und Fabeltiere mit merkwürdiger Treue und Selbstverleugnung nachzeichnen, auch dem Farbenton, späterhin auch der Farbenpracht ihrer Vorbilder kommen sie mit ihren Glasuren und Muffelemailen in staunenswerter Weise nahe. Die »japanische Renaissance«, die dem heutigen europäischen Kunstgewerbe das modernste Gepräge giebt, hat schon einmal ihren Einzug ins Abendland gehalten. Unnötig zu sagen, welch' wirksames Element die Chinoiserie in der Kunst des XVIII Jahrhunderts war; zu ermitteln bliebe aber noch ihr Einfluss auf die holländische Kunst des XVII, vielleicht sogar auf den Stil der Malerei. Während sich die Gegenwart mit Vorliebe den beweglicheren, flüssigeren japanischen Kunstformen zuwendet, mag den Holländern China und Japan noch ziemlich gleich gegolten haben, wenigstens scheinen die Delfter Töpfer bald von da bald von dorther zu nehmen, was ihnen gut scheint. Eine vielleicht sehr frühe Nachbildung chinesischen Porzellans sah man in der grofsen Schüssel No. 349 mit Drachen und Ornamenten in blauen Konturen und gelben und grünen Lokaltönen, die Zeichnung mit bemerkenswertem Verständnis der Eigentümlichkeiten des chinesischen Stils. Die Delfter Töpfer bleiben indess bei derartigen verhältnismäfsig einfachen Aufgaben nicht stehen. Die weiteren Fortschritte in der Imitation des reichsten japanischen Porzellans bezeugten ein grofser und ein etwas kleinerer achteckiger Teller (335 und 446), Nachbildungen von aufserordentlicher Vollendung, die an Tiefe und Feuer der Farben und Glanz des Goldes in keiner Weise hinter den Originalen zurückstehen. (Je ein ähnliches Stück im Britischen Museum und im Museum zu Sèvres.) Sie repräsentieren nicht nur die höchste technische Vollkommenheit der Delfter Fayence, sondern neben Giorgio da Gubbio's Arbeiten vielleicht die höchste Stufe, welche die alte Fayence im koloristischen Effekt erreicht hat. Leider sind die eben erwähnten Stücke wie so viele und häufig gerade die besten Werke der Delfter Töpfer ohne Marke und wir deshalb ohne Nachweis ihrer Urheber und ihrer Entstehungszeit. Hinsichtlich der achteckigen Schüsseln könnte man vermuten, dass sie aus der Werkstatt des Adriaen Pynacker stammen. In technischer Beziehung, namentlich in der Herstellung der polychromierten Waare behauptet Pynacker ziemlich den ersten Rang unter seinen Delfter Konkurrenten. Auf

der Ausstellung war er in etwa zwanzig Stücken vorzüglich vertreten mit bunt und Gold dekorierten Vasen, Tellern, darunter einem Hauptstück einer etwa 75 cm hohen Vase im japanischen Geschmack (338).

Die Geräte im chinesischen Geschmack mit blauer Malerei in der Glasur bilden im XVII und im XVIII Jahrhundert einen Hauptartikel der Delfter Produktion. Von der einfachen Nachahmung der orientalischen Formen schreiten die Delfter Töpfer zu einer mehr selbständigen Verwendung und zur Verschmelzung der fremden Stilelemente mit dem heimischen Barock vor, und erzielen Formtypen und Dekorationsweisen, welche bei Stilpuristen wohl Kopfschütteln hervorrufen mögen, die aber dem Material und den Bedingungen seiner technischen Bearbeitung vortrefflich entsprechen. Im königlichen Besitz in Berlin mag sich ehedem eine Menge Delfter Waare ausgezeichneter Qualität befunden haben. Trotz der notorischen Zerstörungen in früheren Zeiten sind die vorhandenen Reste noch immer stattlich genug. Ein Satz gewaltiger Vasen von Samuel Eenhoorn, Tulpen- und Nelkenständer von ungewöhnlicher Gröfse und eine Reihe anderer Zierstücke waren mit Genehmigung Sr. Majestät des Kaisers und Königs der Ausstellung dargeliehen. Welchen Wert die preufsischen Herrscher auf die Erzeugnisse der Delfter Poterie legten, beweist der Versuch die Delfter Töpferkunst in Berlin heimisch zu machen.

Einen zarten und anmutigen Gegensatz zu dem bunten Bouquet der polychromen Waare bildete auf der Ausstellung das nicht minder reich vertretene blaue Delft. Der Verehrer der holländischen Kunst wird vor Allem im »blauen Delft« das keramische Gebilde erblicken, in welchem der nationale und Zeittypus der niederländischen Kunstart zum vollen Ausdruck kommt. Die Einfachheit der Mittel gab dem Maler hier ein gröfseres Mafs von Freiheit. Die Palette, welche für die bunte Dekoration zu Gebote stand, war zwar reich genug für das stilisierte Ornament aber zu arm für eine Malerei, welche der Natur die feinsten Töne abgelauscht hatte. Es ist daher leicht erklärlich, warum gerade die künstlerisch besten Leistungen des Delft ausnahmslos sich auf »Blau« beschränken. Die Zahl der von tüchtigen Händen ausgeführten Stücke wird im Verhältnis zur gewöhnlichen Marktwaare wohl immer nur gering gewesen sein; sie waren schon ursprünglich lediglich als Schmuckstücke erdacht und gemacht, und die Form eines Gerätes, einer Schüssel u. dergl. bildet nur den Vorwand zum Anbringen der Malerei. Nicht selten ist diese oft der alleinige Zweck und es werden auf geschweiften oder viereckigen Platten völlige Gemälde, Kabinetstücke ausgeführt, die zur Zierde der Wände dienen. Mitunter wagt sich diese Art Malerei auch ins Grofse. Aus einer Menge zusammenpassender viereckiger Kacheln werden umfangreiche Wanddekorationen hergestellt. Von diesen bot allerdings die Ausstellung kein Beispiel, aber im Übrigen gab sie eine so überraschend reichhaltige Repräsentation der ganzen Kunstgattung, wie nicht leicht eine öffentliche oder private Sammlung — die Laudonsche im Haag vielleicht ausgenommen — für sich allein geboten haben würde.

Als einer der vorzüglichsten Meister unter den Delfter Fayencemalern gilt Abraham de Kooghe (auch Cooghe geschrieben), der zu der frühesten Generation der Künstler dieses Zweiges zu gehören scheint. Er ist in Delft urkundlich von 1632 bis 1677 nachweisbar und wiederholt Ältester der Malergilde. Seine seltenen Stücke zeichnen sich durch unübertroffene Weichheit und Zartheit des Emailtones, durch Sicherheit der Zeichnung und kräftige Harmonie der Färbung aus. Wahrscheinlich war es Kooghe, der die Delfter Fayencemalerei zuerst auf künstlerische Stufe hob. Seinen Arbeiten haftet fast nichts mehr von der Beschränkung an, unter der man

sonst Werke ähnlicher Art beurteilen muss, wenn man ihnen gerecht werden will. Die beistehend im Lichtdruck in etwas verkleinertem Mafsstab nachgebildete viereckige, 1658 datierte Platte giebt ein gutes Beispiel der Kunstrichtung und Behandlungsweise de Kooghe's.

Dem ebengenannten Künstler steht Frederik van Frytom am nächsten, der wie es scheint ausschliefslich Landschaftsmaler war. In Delfter Urkunden kommt sein Name zwischen den Jahren 1658 bis 1673 vor. Frytoms Fayencemalereien durch ihre individuelle Behandlungsweise leicht kenntlich, zeigen zwei verschiedene Manieren, die wahrscheinlich einer früheren und einer späteren Periode seiner Thätigkeit entsprechen. In der ersteren liebt er abwechslungsreiche Landschaftsbilder mit mannigfaltigem Detail und führt alles in einer eigenartig tokkierenden Weise mit einer Menge fcharf hingesetzter Striche und Punkte aus. Die grofse Platte im Amsterdamer Museum mit der vollen Bezeichnung Frytoms ist in dieser Art behandelt, und ihr sind im Allgemeinen die zwei Platten aus dem Besitz Sr. Majestät des Kaisers ähnlich, welche auf der Ausstellung zu sehen und im Juliheft (1890) des Jahrbuchs verkleinert abgebildet waren. Es scheint aber, dass die Amsterdamer Platte durch ihre ungewöhnliche Gröfse dem Künstlers Schwierigkeiten bot, denen er bei Aufgaben kleineren Umfanges nicht begegnete, denn in mancher Hinsicht wird man den beiden Platten auf der Ausstellung vor der Amsterdamer den Vorzug geben müssen. In den Landschaften dieser Gattung erinnert Frytom einigermafsen an die vlämische Schule, etwa an Stalbent und in einem gewissen Sinn auch an Van de Venne, weiterhin scheint er sich van Goyen und Salomon Ruisdael zum Muster zu nehmen. Seine Landschaftsdarstellung wird einfacher, die Töne erscheinen zarter abgewogen und an Stelle der früheren unruhigen Behandlung tritt eine weiche Ausführung, die sich von Kleinlichkeit durchaus fern hält. Die duftigen, in Ölkreide auf Papier hingeworfenen Landschaftsskizzen van Goyens in das Email der Fayence übertragen würden, bis auf den etwas verschiedenen Landschaftscharakter, dem nahekommen was Frytom in seiner besten Zeit anstrebt. Man kennt eine Serie kleiner, flacher Teller mit Landschaften der eben beschriebenen Art. Neun solcher Teller besitzt Herr de Stuers im Haag, einen das Britische Museum, acht waren unter No. 336 auf der Ausstellung zu sehen. Zum wirklichen Gebrauch waren diese kleinen Kabinetsstücke weder gemacht noch wurden sie je dazu benutzt. Erstaunlich ist die Vollendung der Technik und die Sicherheit, mit welcher der Künstler diese feintönigen, überall auf das Zarteste abgewogenen Landschaftsbildchen in die Glasur gebracht hat.

Neben Künstlern wie Kooghe und Frytom, welche uns als selbständige Meister des Spezialfaches entgegengetreten, arbeiten in Delft eine Menge Fayencemaler, die bald der einen, bald der anderen Richtung der holländischen Malerei Typen und Charakterzüge entnehmen. Wir finden Nachschöpfungen im Sinne des Dirk Hals wie des Frans Hals (Teller mit der Darstellung der »Sinne« No. 370 und No. 371) durch eine Komposition schimmert zuweilen die Schule Rembrandts, oder wir werden erinnert, dass der Fayencemaler bei Albert Cuyp, bei Berghem, bei Jan Steen oder bei Teniers ein Anlehen gemacht hat. Auch der Radierer und Illustrator van Luyken wird von den Delfter Künstlern häufig in Anspruch genommen.

Mit dem Erlöschen des selbständigen Kunstlebens in Holland verliert im XVIII Jahrhundert die Delfter Fayence ihren künstlerischen Rückhalt. Die Chinoiserie behauptet noch ein breites, ja vielleicht sogar noch ein ausgedehnteres Feld als vorher, nur arbeiten die Maler weniger in direkter Anlehnung an die chinesischen

KATALOG, SK…

PREUSS. KUNSTSAMML. 18…



FAYENCEPLATTE VON ABRAHAM DE KOOGE

AUSSTELLUNG DER KUNSTGESCHICHTLICHEN GESELLSCHAFT, BERLIN 1890

KATALOG No [illegible]

Muster, sondern bilden sich ihren eigenen chinesisch-europäischen Stil, der ja auch sonst in der Rococodekoration in Mode kam. Wenn noch im Anfang des XVIII Jahrhunderts einzelne tüchtige Künstler wie Verhaas (auf der Ausstellung nicht vertreten) bemüht blieben, in der alten, soliden Weise zu malen, so erlahmte bald ihr Bestreben. Einer der tüchtigsten dieser Eklektiker, wenn man sie so nennen will, ist Theodorus Witzenburgh, der um die Wende des XVII zum XVIII Jahrhunderts thätig war, von dem eine grofse Schüssel auf der Ausstellung in der Mitte eine Wirtshausscene im Freien à la Teniers und der schön bemalte Rand Medaillons zeigte, die einigermafsen an Staffagefiguren des Adriaen van de Velde oder Albert Cuyp gemahnen. Kaufmännischer Grofsbetrieb dringt immer mehr in die Fabrikation ein, diese wird aber daneben niedergedrückt zuerst von dem massenhaft importierten chinesischen Porzellan und weiterhin von der Konkurrenz des Meifsner Porzellans, das besser als irgend ein anderes Material dem künstlerischen Geist des Jahrhunderts in der Keramik Ausdruck zu geben vermochte. In dekorierten Vasen, oft in geschmackvollsten Dessins, wie der prachtvolle Satz aus der Fabrik De Roos (Die Rose, No. 439), in allerhand Gerät, leisten zwar die Delfter Töpfer noch immer Ausgezeichnetes, aber der Boden des Handwerks entschwindet ihnen von Jahr zu Jahr. Sie greifen zur Imitation des sie arg bedrängenden Porzellans und leisten, gestützt auf ihre tüchtige technische Tradition, auch darin wieder zeitweise Vortreffliches. Sie entwickeln eine reiche Palette, malen bunte Darstellungen auf kleine Butterdosen und allerhand Nippsachen wie winzige Vasen, Pantoffel, Riechfläschchen, Theebüchsen u. dergl. mehr. Zu allen Zeiten versuchten sich die Delfter Künstler gelegentlich im Modellieren freistehender bemalter Figuren. Die Serie antiker Göttergestalten, die Pynacker zuerst »herausgegeben« hatte, ist von einem Modelleur gemacht, der sich Quellinus zum Muster genommen. Auf der Ausstellung war der zu dieser Reihe gehörende Merkur zu sehen, ebenso ein Exemplar des beliebten Dudelsackpfeifers, im Stil des Jan Steen, während den späteren Porzellanstil der Delfter Fayence ein sehr zierliches, fein bemaltes Püppchen einer Dame im Schleppkleid repräsentierte.

Die Delfter Fabrikation endet erst in den zwanziger Jahren unseres Jahrhunderts mit dem Absterben des letzten Plateelbackers. Ein neuerlich dort eingerichteter Betrieb trachtet die alte Industrie der stillen Stadt zu beleben. Aber es giebt heutzutage auch andere, minder rühmliche »Delft«-Fabrikanten, deren gleisnerische Waaren den Ahnungslosen an den Schaufenstern der Kalverstraat und Rue de Lafayette ins Verderben locken. Mit diesen hat uns die Ausstellung — einige unbedeutende Stücke, die zweifelhaft sein könnten, abgerechnet — glücklich verschont.

Von dem auf zwei Monate vereinigten Berliner Privatbesitz an Delfter Fayencen durfte man billigerweise ein lückenloses Bild dieser Kunstgattung nicht erwarten, und ebensowenig kann es unsere Aufgabe sein, hier mehr als einen gelegentlichen Einblick in die Entwickelung dieses Zweiges zu geben. Dem Verfasser stehen selbständige Forschungen nicht zu Gebote, Alles was er von der Geschichte der Delfter Fayence weifs, beruht leider fast allein auf Havards Histoire de la Fayence de Delft (Paris 1878. 8°), einem anziehenden, aber systemlosen und unzuverlässigen Buch. Die holländischen Forscher, welche die Kunstgeschichte ihres Landes mit so thatkräftigem Eifer aufhellen, haben es bisher unterlassen, ihre Arbeit auf die Delfter Fayencekünstler auszudehnen. Erst wenn die Archive daraufhin durchgesehen und ihre Berichte mit dem im Besitz der öffentlichen und privaten Sammlungen in Beziehung gebracht sind, werden wir die Geschichte eines Kunsthandwerks kennen,

welches die Grenzen der Kunst mehr als blofs streift. Die Meister- und Malernamen, auf deren Ruf die Delfter Keramik beruht, die Lambert und Samuel Eenhoorn, Dextra, Kruyk, Gerrit Pieters Kam, Fictoor, Klefius, Reygens, Justus van Brower, Almis, van Duyn und Andere waren auf der Ausstellung vertreten und im Katalog verzeichnet. Den Wunsch, über sie etwas Verlässliches zu erfahren, teilen sicherlich mit dem Verfasser viele Kunstfreunde, welche diese schönen Arbeiten betrachtet haben. Solchen Wunsch vermöchte aber niemand besser zu erfüllen, als unsere holländischen Fachgenossen und Kollegen.

EINIGE WENIGER BEKANNTE HANDZEICHNUNGEN RAFFAELS

VON W. KOOPMANN

E. Harzen hat der Hamburger Kunsthalle einen wertvollen Schatz an Handzeichnungen vermacht. Deutsche, niederländische und italienische Schulen sind reich und in den ausgezeichnetesten Meistern vertreten. Die Auswahl der einzelnen Blätter ist mit feinem Sinn und mit grosser Sachkenntnis gemacht, Nachahmungen und Fälschungen, überhaupt eingebildete Werte gehören in dieser Sammlung zu den Ausnahmen.

Es mag erforderlich sein, dass in besonderen Fällen die Künstlernamen, welche für gewisse Zeichnungen angenommen sind, der Berichtigung bedürfen; das gilt vorzugsweise von den Vertretern der älteren Schulen, z. B. der italienischen des Quattrocento. Man wird aber auch unter diesen fast ausschliefslich Zeichnungen finden, welche durch künstlerische Eigenart den Meister verraten, man möchte sie nicht eher aus der Hand legen, bis alle Zweifel und Unsicherheiten beseitigt sind.

Ausnahmen von der Regel kommen vor, z. B. sind alle acht dem Andrea del Sarto zugeschriebenen Blätter falsch, in einigen Fällen sind es Kopien nach Fresken des Meisters. Von vier dem Michelangelo zugemuteten Zeichnungen ist kaum eine der Nachprüfung wert. Von neun dem Leonardo zugeschriebenen Zeichnungen sind drei echt: eine satyrische Darstellung (Aristoteles und Phyllis oder Phryne, auch als Xantippe auf Sokrates reitend, erklärt); — eine Gruppe von drei Männern und eine dreimalige Wiederholung des an der Erde liegenden Christus-Kindes, eine Studie zur Anbetung der Könige (Vorbereitung für das gröfsere Blatt bei Mr. Bonnat in Paris); — und ein hl. Sebastian am Baumstamm — alle drei Federzeichnungen über Silberstift.

Correggio werden verschiedenartige Blätter zugesprochen; die Rotsteinzeichnung eines nach oben blickenden Mannes steht diesem Meister am nächsten. Dass die Figuren und Landschaften des Domenico Campagnola für Arbeiten Tizians gehalten werden, ist nichts Ungewöhnliches, das wiederholt sich in allen gröfseren Sammlungen: in Chatsworth werden dessen Federzeichnungen sogar teils dem Meister selber, teils dem Tizian, teils Brueghel zuerteilt.

Von frühen Norditalienern ist Marco Zoppo in der Sammlung Harzen zweimal, Andrea Mantegna einmal vertreten; die dem Squarcione zugeschriebenen Zeichnungen bedürfen der Nachprüfung.

Folgenden altflorentiner Meistern werden Zeichnungen zugeschrieben: Fra Angelico, Finiguerra, Masaccio, Filippo Lippi, Baldovinetti, Antonio Pollajuolo, Verrocchio, Cosimo Rosselli, Botticelli, Domenico Ghirlandajo, Filippino Lippi, Fra Bartolommeo — eine vornehme Gesellschaft. Man wird zugeben, dass es gewagt ist, nach Finiguerra und Baldovinetti Zeichnungen zu benennen. In den Uffizien werden zwei Jünglinge in der Zeittracht und eine weibliche allegorische Figur als Arbeit Finiguerra's angesehen, von denen erstere beiden als David mit dem Haupte Goliats dargestellt sind; auch diese Bestimmung ist ganz willkürlich; untereinander haben das florentiner und das Hamburger mit den verschiedenartigsten kleinen Entwürfen bedeckte Blatt keine Beziehungen. Baldovinetti soll je drei und zwei jener Figuren in der Zeittracht gemacht haben (Vorderseite und Rückseite desselben Blattes), welche auf hellrotem Grunde mit Silberstift und Weifs hergestellt sind. Ähnliche Blätter gehen in den Uffizien unter dem Namen des Masaccio, anderswo unter dem des P. Uccello; ihre Herkunft bleibt noch festzustellen. Die drei Figuren der Hamburger Baldovinetti-Zeichnung sind in der Roscoe-Collektion als Umrissstiche zu finden.

Echt sind mehrere Blätter von Antonio Pollajuolo, wenigstens eins von Botticelli, Verrocchio, Domenico Ghirlandajo und Fra Bartolommeo, während die gute Zeichnung einer Madonna mit faltenreichem Gewande und dem nackten Kinde der Art des Filippino Lippi nicht entspricht.

Der Zahl nach sind die holländischen Landschafts- und Figurenmaler am stärksten in einer reichen Auswahl jener schönen Sachen vertreten, welche weniger als Studien anzusehen sind, sondern welche als fertige Bilder das Herz des Sammlers höher schlagen machen. Man findet Arbeiten der besten Meister zum Teil in mehrfachen Nummern, Adriaen van Ostade gar vierundzwanzig Mal, darunter einige Zeichnungen, welche in den Umrissen der Figuren durchgedrückt sind und welche mit geschwärzter Rückseite sich als Originale von Radierungen ausweisen. Everdingen ist auf seinen Gemälden nie so liebenswürdig, so frisch in den Farben, wie auf seinen Aquarellen, die oft in kleinstem Umfang die zierlichsten Landschaften und Seebilder darstellen. Van Goyen ist nicht nur selber reich vertreten, man kann ihn auch mit einigen seiner Nachfolger in bezeichneten Blättern vergleichen, die seltener genannt werden, die ihm aber oft recht nahe kommen, z. B. A. van der Cabel, ferner ein Künstler, der sich A. W. zeichnet u. a. Für den Hamburger haben zahlreiche Blätter von Waterloo mit Darstellungen aus dem alten Hamburg und dessen Umgebung einen besonderen Wert, zu diesen hat A. Meyering ein weiteres Blatt beigesteuert.

Zur Würdigung Rembrandts sind zwei bezeichnete Federzeichnungen von S. van Hoogstraaten wichtig, der Rembrandts Art täuschend nachzuahmen verstand. Im Dresdener Kupferstichkabinet sind gleichfalls zwei Federzeichnungen von diesem Meister voll bezeichnet. Ein anderer Schüler Rembrandts hat eine Zeichnung des Meisters aus dem Berliner Kupferstichkabinet wiederholt: die Mutter, welche ihren widerspenstigen Jungen von der Strafse holt, während die Grofsmutter hinter der Thür steht, um sie zuzuschlagen, wenn die mütterliche Autorität gesiegt hat; zwei Kameraden des Jungen beobachten von der Strafse her den Verlauf des Kampfes. Die Mache dieser humorvollen Zeichnung ist ganz Rembrandtisch, der bemerkens-

6

wertesie Unterschied liegt in den Köpfen, welche dem Meister feiner und erschöpfender im Ausdruck gelungen sind.

Gute Dinge findet man auch unter den Namenlosen, u. A. eine Zeichnung von Dürer, den Kopf eines Kindes, nach der Leiche gezeichnet; in der Bremer Kunsthalle giebt es mehrere Zeichnungen Dürers nach der Leiche, welche in derselben Technik ausgeführt sind.

Von anderen deutschen Künstlern sei auf einige Zeichnungen und das Selbstporträt in Pastellfarben des Asmus Jakob Carstens hingewiesen; dasselbe ist mit der dem Künstler eigenen Vollständigkeit bezeichnet. Er sieht mit hellen blauen Augen, die einen kindlichen, fast etwas furchtsamen Ausdruck haben, gerade zum Bilde heraus. Wie hat dieser Müllersohn in kunstloser Zeit, in kunstlosem Lande, seinen Weg von der Schleswiger Mühle nach Rom gefunden, um den Ausdruck für seine künstlerischen Vorstellungen in griechischen Gewändern und Figuren zu suchen?

Von einem anderen Schleswig-Holsteiner, dem Rembrandtschüler Juriaen Ovens, dessen mäfsige, unter vlämischen Einflüssen entstandene Gemälde im Schleswiger Dom Carstens' Kunstsinn erste Nahrung gegeben haben sollen, sind über zwanzig grofse Blätter zusammengebracht; eins derselben scheint das eigene Bildnis zu sein, der lebensgrofse Kopf eines selbstbewussten Herren in Allongeperrücke.

Unbekanntere Landsleute von Ovens und Carstens sind Johann Liss, der 1629 in Neapel mit Feder und Tusche zwei Mandolinspieler zeichnete, die sich erzürnt haben; (bezeichnet: Johann Liss, Holsatia A. 1629 a Neap., also nicht zu verwechseln mit Jan Lys aus Hoorn, der 1629 in Venedig starb) — und Andreas Otto Crapp aus Tönningen, der Christi Himmelfahrt in einer grofsen Komposition darstellt.

Dies alles soll nur einen ganz allgemeinen Hinweis auf die Wichtigkeit der Harzen'schen Handzeichnungen geben. Den Übergang zu Raffael und seiner Umgebung vermitteln einige Blätter aus der Schule von Perugia.

In den Uffizien ist als Werk Perugino's die Federzeichnung eines hl. Franciscus in ganzer Figur ausgestellt; ich habe den Nachweis zu liefern gesucht (s. meine Raffaelstudien S. 44), dass dies Blatt eine Arbeit Raffaels sei. Diese Figur findet sich in Hamburg in einer Weise wiederholt, dass man eine Bekanntschaft mit dem Blatt in den Uffizien voraussetzen muss, das geht namentlich aus der Bildung der Hände hervor; die Ausführung ist aber dies Mal trotz höchster Zartheit der Federstriche geistlos, Schülerarbeit. Neben dem heiligen Franciscus steht in gleich sorgfältiger Durchführung ein hl. Bischof, beide sind gedacht, als ständen sie links vom Thron der Madonna, welcher mit wenigen Strichen leicht angedeutet ist.

An Raffaels Lehrzeit in Perugia erinnert ferner ein Tamburin schlagender Engel, welcher in Anlehnung an die Engelfiguren der Krönung der Madonna von Raffael in der Vaticanischen Galerie, wie an Raffaels Federzeichnung zu diesem Bilde in Pesth entstanden ist.

Ehe wir uns im besonderen den Raffaelschen Zeichnungen zuwenden, verdienen diejenigen Blätter im Interesse der Raffaelfrage eine genauere Prüfung, welche in den Augen Harzens als Arbeiten Timoteo Viti's angesehen werden mussten. Er gab diesem Meister, den er natürlich für einen Schüler Raffaels hielt, folgende Arbeiten:

Die Federzeichnung eines jungen Mönchs auf hell grünlich-gelbem Grunde. Nach der Art wie die Feder ihre Linien zieht, kann man schliefsen, dass eine Vorzeichnung in Silberstift da gewesen ist, man sieht aber nichts mehr von derselben. Der tonsurierte Kopf und der Hals des Mönchs sind frei und gut gebildet, die

Kaputze hängt im Nacken, der übrige Körper ist durch das Gewand verdeckt bis auf die überarbeiteten Hände, welche ein Buch halten. Die Figur ist nach links gewendet, die Füfse sind nicht sichtbar. Der Kopf ist im Ausdruck, in der Haltung und in der Technik ganz Raffaelisch; ehe über den Meister dieser Zeichnung aber ein bestimmtes Urteil abgegeben werden kann, muss eine Vervielfältigung derselben hergestellt werden, um eine genaue Vergleichung mit echten Federzeichnungen Raffaels vornehmen zu können. Das Blatt ist mit T. V. V. bezeichnet.

Nahe Beziehungen zu Raffael verraten ferner zwei nach links schreitende Nacktfiguren, Federzeichnung auf hellbraunem Grunde. Der Mann links wird gefesselt vom zweiten Mann vorwärts getrieben, eine Beziehung zwischen diesen Figuren und dem Fresko des Seesiegs von Ostia ist jedoch ausgeschlossen. Die Umrisslinie ist stark überarbeitet, die Strichlagen am treibenden Mann haben für Raffael dadurch etwas Ungewöhnliches, dass sie zu stark geschwungen sind.

Rechts von dieser Gruppe ist eine dritte Figur leicht, in raschen, feinen, aber sehr geschickten Zügen mit der Feder umrissen; ein Mann, vom Rücken gesehen, bekleidet, hockt an der Erde und hält beide Arme wie Jemand, der mit der Rechten den Hammer schwingt, um auf etwas loszuschlagen, das er mit der Linken hält. Das Blatt ist bezeichnet R. V.

Eine gute Zeichnung ist ferner der hl. Sebastian, Federzeichnung, ganze Figur. Der zurückgesetzte Fufs des Spielbeins und die nach oben gehobenen, nur halb ausgezeichneten Arme sind nicht fehlerfrei, aber die Hand des Künstlers ist sicher bei unruhiger Federführung. Nach der ganzen Mache, namentlich auch nach der Haarbehandlung und nach dem runden Kopf mit dem mehr breiten als länglichen Gesicht zu urteilen, gehört das Blatt einer ganz anderen Schule an.

In gröfseren Verhältnissen ist die Leda mit dem Schwan dargestellt, links unten ein liegender Knabe. Leda steht, in ganzer Figur aufgerichtet, nackend da, ganz von vorne gesehen; neben ihr der Schwan auf einer niedrigen Erderhöhung, den Hals lang ausstreckend; er legt seinen rechten Flügel derart um die Leda, dass derselbe an deren rechten Seite wieder zum Vorschein kommt. Silberstift mit der Feder überarbeitet. Die Zeichnung entspricht also ganz genau dem Gemälde in der Galerie Borghese, welches früher Leonardo genannt wurde, jetzt aber mit mehr Recht dem Sodoma zugeschrieben wird. Eine Wiederholung der Zeichnung befindet sich in Windsor. Die Ausführung mit der Feder entspricht anderen eigenhändigen Federzeichnungen Sodoma's, sie ist aber nicht so wild, wie auf dem Entwurf zu Alexander und Roxane, noch so dicht in den Strichlagen, wie auf den beiden kleinen Entwürfen zur Leda in Silberstift und Feder, sondern sie ist fast nur Umriss, der hier und da durch kurze Querstriche kräftiger hervorgehoben wird.

Auf der Rückseite ist die Figur der Leda allein noch einmal wiederholt, nicht als Durchbausung der Vorderseite, sondern als selbständige Arbeit.

Beide Zeichnungen, Vorderseite und Rückseite, sind von Sodoma's Hand.

Einen ganz anderen Charakter als die bis jetzt genannten Blätter hat die Kohlenzeichnung eines knieenden Mannes (Christus am Ölberg?) in ganzer Figur, vom Rücken gesehen. Dies ist eine sorgfältig und reich durchgeführte Gewandstudie; aber auch das Gesicht, ein drittel sichtbar, ist ausdrucksvoll, die zum Gebet gefalteten Hände sind gut gezeichnet, das herabfallende Haar ist weich und lebendig behandelt, zwischen den Falten des Gewandes kommen unten die Sohlen der Füfse ganz zum Vorschein. Das Blatt ist T. V. V. bezeichnet.

Mit dem Raffael zugeschriebenen Predellenbild des Christus am Ölberg hat diese Zeichnung nichts zu schaffen; sie ist in jeder Beziehung unabhängig von Raffael. Ob sie als Arbeit des Timoteo anzusehen ist, muss ich eine offene Frage lassen, da kein Vergleichsmaterial vorhanden ist. Jedenfalls haben die Kreidezeichnungen in Oxford (hl. Katharina, Braun 13 und Bildnis des jugendlichen Raffael, Braun 14) und in Lille (Jünglingskopf mit Barett, Braun 52), von denen Morelli alle drei, Robinson das zuerst genannte Blatt als Timoteo gelten lassen wollen, während sie mit mehr Grund als Jugendarbeiten Raffaels unter dem Einfluss des Timoteo anzusehen sind, einen vom Hamburger Blatt verschiedenen Charakter.

Trotz einiger Verschiedenheiten in der Behandlung des Haares und der Stoffe, erscheint es wahrscheinlich, dass die Kohlenzeichnung eines Mannes in der Zeittracht von derselben Hand ist, welche den betenden Christus darstellte. Derselbe trägt einen schweren Mantel, derbe Schuhe, das wulstige Haar ist mit einer Kappe bedeckt; er ist von der Seite und halb vom Rücken gesehen und sitzt nach rechts auf einem Holzgestell vor einem schmalen Tisch; er fährt tastend mit der Rechten über die Fläche des Tisches hin. Diese Nummer ist mit einem niedrigen Kreuz bezeichnet.

Ähnlich, wie beide zuletzt genannten Zeichnungen ist die Nacktstudie eines in studierter Haltung zwischen Steinen knieenden Mannes gemacht. Der rechte Arm ist wiederholt. Da unter der Figur ein steil abfallendes Ufer gezeichnet ist, wie bei den badenden Soldaten nach Michelangelo's Karton, denkt man auf den ersten Blick an eine Beziehung zu demselben; es ist aber keine Übereinstimmung mit der Haltung jener Soldatenfiguren vorhanden. Auch dies Blatt ist mit einem niedrigen Kreuz bezeichnet.

Schliefslich wird Timoteo die grofse Komposition einer thronenden Madonna zugeschrieben, neben welcher rechts und links je drei Heilige stehen und links noch ein oder zwei Figuren mehr angedeutet sind. Dies Blatt ist sehr breit im Umriss und geschickt in schwarzer Kreide ausgeführt.

Kurz zusammengefasst ergiebt sich hieraus, dass zwei Federzeichnungen vorhanden sind, welche nach Ausführung und Auffassung einen Raffaelischen Charakter haben; eine Federzeichnung, welche einer ganz anderen Schule angehört; zwei Federzeichnungen (Vorderseite und Rückseite desselben Blattes) welche mit grofser Bestimmtheit Sodoma gegeben werden können; drei Kohlenzeichnungen, welche untereinander übereinstimmen; die grofse Komposition in schwarzer Kreide.

Ich muss mich darauf beschränken, dies festzustellen, ein Meinungsaustausch über diese Zeichnungen ist wünschenswert.

Raffael selber werden folgende Zeichnungen zugesprochen:

Die Madonna mit dem Kinde, Silberstift auf getöntem Grunde, mit Sepia überarbeitet und mit Weifs gehöht. Die Zeichnung befremdet zunächst durch die Sepiabehandlung, welche den Silberstift ganz verdeckt hat, doch giebt es in der Art noch wenigstens zwei eigenhändige Arbeiten von Raffael: die Verkündigung im Louvre, Karton zum Predellenbild der Krönung der Madonna (Braun 266), dann eine Studie zur schönen Gärtnerin in Oxford (Braun 17). Die Sepiabehandlung ist auf allen diesen Blättern mit grofser Sorgfalt und Sicherheit durchgeführt. Alle Zweifel gegenüber dem Hamburger Blatt nimmt die Silberstiftzeichnung, welche die Grundlage bildet und welche alle Vorzüge aufweist, durch welche Raffaels Silberstiftzeichnungen ihren hohen künstlerischen Wert bekommen. Die Ausführung des kindlichen Kopfes, des Ohres, die Art wie der Heiligenschein gemacht ist, stimmt mit der Art aller übrigen Silberstiftzeichnungen des Meisters überein.

Diese Vorzeichnung ist zum Teil als vertiefte Linien im Umriss erkennbar, besonders am Hals der Madonna, an ihrem Mantel und am Umriss der linken Körperhälfte des Kindes.

Die Madonna, in halber Figur sichtbar, hat den Mantel in der Perusinischen Kunstweise Raffaels über den Kopf gezogen; das Kind sitzt vor ihr auf einem Kissen und hat die Beine nach rechts gewendet, indess es den Oberkörper nach links dreht und mit beiden Händen nach etwas greift, was ihm die Madonna mit der Rechten darreicht. Das linke Bein des Kindes ist ausgestreckt, das rechte ist angezogen, über dem rechten Unterschenkel desselben liegt die linke Hand der Madonna, welche den linken Oberschenkel des Kindes mit ihrem linken Handgelenk und Vorderarm verdeckt.

Die rechte Hand der Madonna ist in der Zeichnung noch etwas unbeholfen, sie ist breit und ungeschickt mit dem Unterarm verbunden. Hierdurch erinnert dieses Blatt an die Zeichnung zur Madonna Connestabile im Berliner Kupferstichkabinet, sie bildet eine Zwischenstufe zwischen der letztgenannten und der Madonna mit dem Granatapfel in der Albertina.

Die Zeichnung misst $10^3/_4$ cm Breite zu $14^1/_2$ cm Höhe.

Sehr schön ist auch die Kohlenzeichnung eines hl. Sebastian in etwas gröfserem Mafsstabe ($18^2/_3$ cm Breite zu 27 cm Höhe; vergl. die Abbildung). Der Körper ist bis zum Schurz sichtbar, ganz von vorne gesehen; der Kopf mit wehendem Haar ist im Zweidrittelprofil nach rechts gewendet; derselbe erinnert im milden Ausdruck an die Zeichnung zur hl. Katharina im Louvre. Die Hände des Heiligen sind, auf den Rücken gebunden, nicht sichtbar.

Der Grund des Papiers ist mit Sepia so leicht getönt, dass dieselbe teilweise wieder verschwunden ist; die Umrisslinie ist an den Armen und am Körper stark überarbeitet, der Kopf ist mit grofser Sicherheit ohne Nachziehen des Umrisses hingesetzt; besonders gut ist im Verhältnis zu anderen Zeichnungen der Hals und die Gegend der Schlüsselbeine gelungen. Andere Studien zu einem hl. Sebastian aus der florentiner Zeit, Federzeichnungen der ganzen Figur, befinden sich in der Albertina (Braun 144) und in Lille (Braun 72); Federzeichnungen der halben Figur in der Albertina (Braun 191).

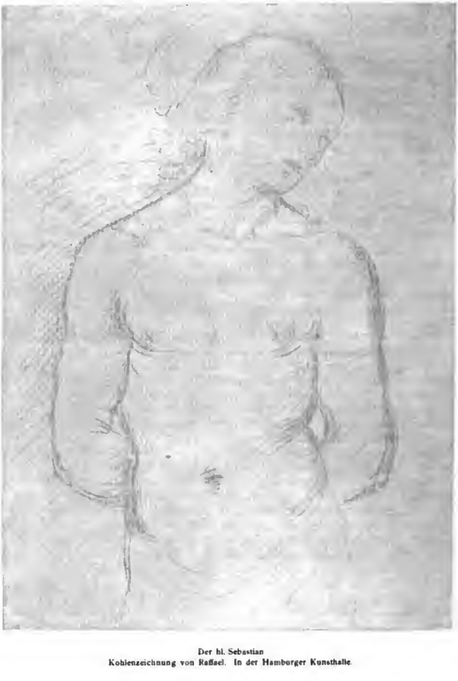
Nach einer schriftlichen Bemerkung auf dieser Zeichnung stammt dieselbe aus der Sammlung Antaldi, sie ist aber nicht mit R. V. gezeichnet (s. hierüber unten).

Ein kleines, echtes Blatt unter Raffaels Namen enthält einen Kinder- oder Engelskopf in Silberstift auf gelbem Papier, welches auf einen grauen, mit breitem Pinsel aufgetragenen Farbenton gestimmt ist; Breite 9 cm, Höhe $10^1/_4$ cm.

Der Kopf ist nach links und unten gewendet, im Zweidrittelprofil, die Schultern sind nur leicht angedeutet. Die Nase ist durch einen festen Strich über ihren Rücken etwas klobig geworden; besonders gut und sorgfältig ist das grofse linke Ohr durchgeführt, ausdrucksvoll sind ferner Mund und Augen.

Diese Vorzüge fehlen zwei weiteren Zeichnungen in kleinem Format, welche mit der vorigen auf einen Karton geklebt sind. Es sind Kinderköpfe, welche wohl untereinander in Mache und Wirkung übereinstimmen, die aber als Nachahmungen, wenn nicht als Fälschungen anzusehen sind.

Eins dieser Blättchen ist $7^1/_8$ cm breit und $8^3/_4$ cm hoch, der Kopf ist im Profil nach rechts genommen; Mund und Ohr sind schwach, die Augen sind ausdruckslos. Der Kopf bringt eine der kleinen Silberstiftzeichnungen Leonardo's im Louvre in die Erinnerung.



Der hl. Sebastian
Kohlenzeichnung von Raffael. In der Hamburger Kunsthalle.

Die andere Zeichnung misst $7^1/_2$ cm Breite zu $6^1/_2$ cm Höhe; im Gegensatz zu dem Ausdruck kindlichen Glückes und kindlicher Unschuld, den Raffael so unübertrefflich wahr zu schildern weifs, hat dieser Kopf einen ältlichen, verdrossenen Gesichtsausdruck.

Beide letztgenannte Zeichnungen sind mit R. V. gezeichnet.

In der Albertina befinden sich mehrere Landschaften als Federzeichnungen unter Raffaels Namen, von denen eine wenigstens den freien, meisterhaften Strich dieses Künstlers erkennen lässt und auch in der grofsartigen Naturauffassung den Meister verrät (Braun 197). Mit dieser Landschaft verglichen ist die Landschaft unter Raffaels Namen in Hamburg anders in Mache und Auffassung; doch ist eine allgemeine Ähnlichkeit, z. B. mit der Art vorhanden, wie Raffael die Bäume des Hintergrundes mit einem einzigen Federzuge hinsetzt. Vielleicht stimmt diese Federzeichnung technisch mit den Städtebildern im venezianischen Skizzenbuch überein, Blätter, welche ich nicht gesehen habe, weil sie zu denen gehören, welche nicht öffentlich ausgestellt sind und welche auch Braun nicht reproduziert hat, von denen aber eins in der Abhandlung über das venezianische Skizzenbuch von R. Kahl als Holzschnitt vorliegt. Die Hamburger Zeichnung giebt auch ein Städtebild, eine Federzeichnung mit tief schwarzer Tinte, während auf allen echten Zeichnungen die Tinte mehr oder weniger ins Gelbe verblichen ist eine Stadt mit vielen Türmen; gebirgige Gegend; ein Baum; auffallend lange menschliche Figuren flüchtig hingeworfen.

Eine geringe Arbeit ist die Sohle eines Fufses, fast in Lebensgröfse. Die Zeichnung wurde ausgeschnitten, und dann wieder aufgeklebt, wodurch sie noch mehr an Ansehen verloren hat.

Schwieriger zu beurteilen ist die figurenreiche Darstellung der weinenden Helena, welche mit grofsem Gefolge ans Ufer und zum bereit liegenden Boot geführt wird; eine Federzeichnung in guter und sorgfältiger Durchführung, sodass man Raffael diese Zeichnung wohl zuschreiben könnte, wenn nicht die übermäfsige Muskulatur einiger Figuren an die Fresken im Vatikan erinnerte, bei deren Ausführung Giulio Romano der mafsgebende Künstler war. Ohne Zweifel gelten noch heutigen Tages berühmte Tafelbilder für eigenhändige Arbeiten Raffaels, für welche derselbe höchstens den Entwurf angedeutet hatte, deren malerische Durchführung allein von Giulio's Hand ist. Es wäre nicht unmöglich, dass diesem tüchtigen Künstler auch eine Zeichnung im Geist und in der Technik des Meisters gelungen wäre. Dazu kommt, dass die Homerische Sagenwelt nicht in Raffaels Ideenkreis hineingehört; doch würde der Wunsch eines Freundes genügt haben, Raffael für diesen Entwurf die Feder in die Hand zu geben, der mit gröfserer Beherrschung der Schwierigkeiten gemacht ist, als sie auf irgend einer der Giulio zugeschiebenen Zeichnungen zu Tage tritt.

Es giebt unter Raffaels Namen eine Wiederholung dieses Blattes mit spitzer Feder, welche keinenfalls von der Hand des Meisters sein kann. Oxford, Braun 55, enthält eine andere Darstellung der Widerstand leistenden Helena in sechs nackten Figuren, angeblich von Raffael, auch eine Federzeichnung, die aber, soweit der verdorbene Zustand des Blattes ein Urteil zulässt, eine Schülerarbeit ist, von der Hamburger Zeichnung ganz verschieden.

H. Dollmayr liefert eben einen beachtenswerten Beitrag zur Sichtung der Raffael genannten Handzeichnungen, indem er diejenigen ausscheidet, welche von Baldassare Peruzzi herrühren könnten. Es sind mehrere Arbeiten Peruzzi's in Hamburg vorhanden, aber die hier erwähnten Zeichnungen gehören nicht zu dieser Gruppe.

Das Ergebnis ist demnach, dass drei echte Handzeichnungen Raffaels in der Harzen'schen Sammlung vorhanden sind: eine Madonna mit dem Kinde als Silberstiftzeichnung, welche mit Sepia überarbeitet und mit Weifs gehöht ist, die Kohlenzeichnung des hl. Sebastian und ein Kinderkopf in Silberstift. Zur Nachprüfung empfohlen werden drei weitere Zeichnungen, welche Raffael nahe stehen: die Federzeichnungen eines Mönchs, der beiden Krieger und des grofsen Entwurfs zu einer Entführung der Helena.

Wie schon gesagt, sind diese Nachprüfungen nur möglich, wenn es gestattet wird, Vervielfältigungen von den betreffenden Zeichnungen machen zu lassen. Bei der Wichtigkeit der Sache ist es sehr wünschenswert, dass das beabsichtigte Handzeichnungen-Werk, welches die Hamburger Kunsthalle in Aussicht gestellt hat, bald erscheinen werde, und dass die hier besonders hervorgehobenen Blätter berücksichtigt werden möchten.

Es ist erwähnt worden, dass einige der Timoteo Viti und der Raffael zugeschriebenen Zeichnungen mit Initialen gezeichnet seien: der Mönch mit T. V. V. (Timoteo Viti Urbinas?), ebenso der knieende Christus, während der hl. Sebastian einer anderen Schule mit T. V. (Timoteo Viti?) gezeichnet ist; ferner sind die beiden Krieger und die beiden gefälschten Kinderköpfe mit R. V. (Raphael Urbinas) bezeichnet.

Es ist bekannt, dass Timoteo Viti im Besitz einer Sammlung von Handzeichnungen war, deren gröfster Wert auf einer Anzahl von Studienblättern Raffaels beruhte. Die Familie Antaldi in Urbino war Erbin Timoteo's, der letzte Besitzer, Marchese Antaldo Antaldi, verkaufte den Rest dieser Sammlung 1823 an Mr. Woodburn, nachdem Mr. Crozat schon im Jahre 1714 für seine berühmte Sammlung die besten Stücke ausgesucht hatte. Die Buchstaben R. V. finden sich auf Zeichnungen der Antaldi-Sammlung, aber auch auf solchen, welche den Schein erwecken sollen, als könnten sie sich solcher Abkunft rühmen. Jedenfalls hat man lange in diesen Zeichen eine gewisse Gewähr gefunden, die so bezeichneten Blätter als echte, eigenhändige Arbeiten Raffaels ansehen zu dürfen. Abgesehen nun von Fällen, in denen das R. V. in betrügerischer Absicht aufgesetzt ist, deren es zweifellos giebt, wird man bemerken, dass eine Verschiedenheit in der Schreibweise dieser Buchstaben besteht, wodurch es unmöglich erscheint, dass alle von einer Hand — etwa der des Timoteo Viti — herrühren können; ferner wird man bemerken, das die Schreibweise auf echten und unechten Zeichnungen Raffaels übereinstimmt. Hieraus geht hervor, dass die Buchstaben zur Beurteilung der einzelnen Zeichnungen keinen Wert haben, mögen sie nun auf Raffael oder auf Timoteo Viti zu beziehen sein; dass sie nicht von der Hand Timoteo's herrühren können, sondern von einem späteren Besitzer in ziemlich willkürlicher Weise angebracht sind.

Über die Art, wie Raffaels Name zu schreiben ist, wäre hier Gelegenheit ein Wort zu sagen. Die Buchstaben R. V. bedeuten zweifellos Raphael Urbinas, mit diesem Namen und in dieser Schreibart hat Raffael seine Kreuzigung bei Lord Dudley und das Sposalizio in der Brera gezeichnet. Die Worte bedeuten eine Übertragung seines Namens Raffaello (Sante oder dei Santi) da Urbino ins Lateinische. Wenn man annimmt, dass Raffael bis 1499 in Urbino war, kann man daraus schliefsen, dass Raffael in seiner gelehrten Umgebung Latein genug gelernt hatte, um diese Form selber bilden zu können, anderenfalls hatte er in Urbino des Lateins kundige Gönner genug, welche ihm die immerhin gewähltere Übersetzung angeben konnten. Ganz willkürlich und verkehrt ist die Benennung Raphael Santius oder Sanzio oder dergleichen. Der gelehrte Schimmer einer lateinischen Übersetzung des Eigennamens

hat für uns keinen Reiz mehr, wir wissen, dass Raffael von seinem Vater Raffaello genannt wurde, dass er für seine Verwandten und Freunde Raffaello hiefs. Wir haben nun die Wahl, ob wir die feierliche Übersetzung ins Lateinische beibehalten wollen, oder, was das Natürlichere erscheinen muss, ob wir den Namen italienisch schreiben wollen. Wenn wir in letzterem Fall in der uns geläufigen Sprechweise die Endsilbe fortlassen, dürfen wir folgerichtig nicht Rafael daraus machen, sondern müssen uns für Raffael entscheiden.[1])

Passavant hat die von Harzen gesammelten Handzeichnungen Raffaels nicht in sein Verzeichnis aufgenommen, sie müssen ihm unbekannt geblieben sein. Trotzdem ist das kleine Madonnenbild nicht unbemerkt geblieben; nach einer mündlichen Mitteilung des verstorbenen Inspektors der Hamburger Kunsthalle Christian Meyer ist das Blatt seiner Zeit nach Windsor geschickt, als die Königin von England und ihr Gemahl, vor mehr als dreissig Jahren die ersten Liebhaber-Photographen, Vervielfältigungen nach Raffael'schen Handzeichnungen und Madonnenbildern anfertigten.

Die Verdienste Passavants um Raffael sollen gewiss nicht herabgesetzt werden. Man geht aber zu weit, wenn gegenüber den jetzt bestehenden Widersprüchen über Echtheit und Unechtheit Raffael'scher Handzeichnungen die Ansicht ausgesprochen wird, in zweifelhaften Fällen wäre es immer noch das Beste, sich bei Passavant Rat zu holen; um so nachdrücklicher muss ich die Überzeugung aussprechen, dass es Passavant durchaus versagt war, den Meister von seinen Schülern, selbst von stümpernden Nachahmern, zu unterscheiden.

Passavants Verzeichnis der Handzeichnungen muss auf mehr als die Hälfte, muss fast auf ein Drittel zusammengestrichen werden, wenn ein »Werk« zu Stande kommen soll, eines Meisters würdig, welchen doch Jeder den gröfsten Künstlern aller Zeiten zuzählen möchte.

---

[1]) Die Redaktion stimmt den obigen Darlegungen zu, glaubt aber trotzdem ihrer bisherigen Gepflogenheit treu bleiben und die Entscheidung über die Schreibweise des Namens Raffael jedesmal dem Herrn Autor überlassen zu sollen. R. D.

ZWEI ENTWÜRFE ZUM NÜRNBERGER SEBALDUSGRAB

VON H. WEIZSÄCKER

Unter den Handzeichnungen des Louvremuseums befindet sich, im Vorrat der Sammlung verborgen, ein Konvolut von deutschen Zeichnungen aus der ersten Hälfte des XVI Jahrhunderts, welche vermöge ihres künstlerischen Wertes und mit Rücksicht auf bestimmte, den Autor kennzeichnende Merkmale Beachtung verdienen. Von den gleichmäfsig zugeschnittenen Blättern, welche vordem wohl zu einem Sammelbande vereinigt gewesen sind, müssen etwa dreifsig technisch und stilistisch eng mit einander verwandte und teilweise bezeichnete Stücke als ein Ganzes zusammengefasst und für die Werkstatt des Nürnbergischen Rotschmiedes Peter Vischer in Anspruch genommen werden.[1]) Vorwiegend sind es Ornament- und Architekturstudien, einige Akte und figürliche Kompositionen treten hinzu. Der ersteren Kategorie gehören die beiden dieser Abhandlung beigegebenen, vom Jahre 1516 datierten Aufrisse an, Entwürfe zum Grabe des hl. Sebald, dem bekannten Gusswerk, welches Peter Vischer mit seinen Söhnen in den Jahren 1507—1519 für die Kirche dieses Heiligen zu Nürnberg ausgeführt hat. Die Veröffentlichung beider Zeichnungen rechtfertigt sich im Hinblick auf verschiedene zur Zeit schwebende Fragen, welche sich an das genannte Werk anknüpfen und den Gegenstand der folgenden Zeilen bilden.

Über das Zeichenbuch, wenn man es so nennen will, insbesondere die signierten Blätter, möge vorerst nach Ausscheidung der unsicheren oder nur durch die willkürliche Auswahl eines früheren Besitzers angefügten Stücke eine kurze Übersicht orientieren. Ich nenne in erster Linie zwei jugendliche männliche Akte, der eine einen Fisch, der andere ein Buch in der halberhobenen Rechten tragend, und eine nackte weibliche Figur, die ein Gewandstück umzulegen im Begriff steht. Alle drei sind mit der bekannten Marke versehen, welche aus zwei mit dem Rücken einander zugekehrten und von einem Pfeil durchbohrten Fischen besteht. Es ist das Zeichen, welches als Petschaft Peter Vischers des Älteren und als Marke seiner Giefshütte in den zwanziger Jahren des XVI Jahrhunderts mehrfach vorkommt; in besonders prägnanter Ausführung findet es sich auf dem einen der beiden metallenen Wappenschilde, welche die vermutlich noch bei Lebzeiten Peter Vischers angefertigte Deckplatte des Familiengrabes auf dem Rochuskirchhof in Nürnberg aufweist. Der weibliche Akt, nebenstehend in etwa halber Originalgröfse wiedergegeben, ist aufser dem Zeichen mit der Jahrzahl 1519 versehen und verdient nebenbei besonderes Interesse als Vorstudie zu

[1]) Die Pariser Sammlung zu durchsuchen war ich veranlasst durch eine mir von Herrn Geheimrat Dr. Bode gütigst mitgeteilte Notiz, dass sich eine Anzahl Zeichnungen aus einer deutschen Giefserwerkstatt, vermutlich von den Vischer herrührend, dort befinden müsse. Bei einem Aufenthalt an Ort und Stelle im vergangenen Frühjahr habe ich daraufhin das erwähnte Zeichenbuch gefunden.

einer im Besitz von G. Dreyfus in Paris befindlichen Plakette, welche Orpheus und Eurydice darstellt und dieselbe Marke trägt. Die Übereinstimmung der beiden weiblichen Gestalten ist eine nahezu vollständige, nur ist das in der Zeichnung schlaff herabhängende Tuch auf der Bronzetafel mit einem leichteren flatternden Gewandstück vertauscht. An die Akte, deren Umrisse mit dem Rotstift angelegt und dann sorgfältig mit der Feder nachgefahren sind, reihen sich einige unbezeichnete, ausschliefslich mit der Feder ausgeführte, sonst in der Behandlung genau entsprechende Blätter mit nackten Einzelfiguren an, Proportionsstudien, für deren Körperhaltung einzelne Motive dem Dürerschen Lehrbuch von 1528 und dem Bacchanal des Mantegna (B. 19) entlehnt sind. Vereinzelt steht daneben eine figurenreiche mythologische Komposition von schwer zu deutendem Inhalt. In den Typen der Köpfe wie in der originellen, ein wenig manierirten Vortragsweise zeigt sie nahe Verwandtschaft mit der interessanten in Weimar befindlichen Handzeichnung aus Goethe's Besitz, welche die volle Namensinschrift PETR·VISH·FACIEB· trägt und mit gutem Grunde allgemein für eine Arbeit des jüngeren Peter Vischer angesehen wird.[1])



Aktstudie in Rötel und Feder. Im Louvre.
Peter Vischer

Das Weimarer Blatt, eine Allegorie auf die Einführung der Reformation in Nürnberg und im selben Jahre 1524 entstanden, in dem die »päpstische Religion« in der Pfarrkirche des heil. Sebald abgeschafft wurde, ist hier insofern nicht unwichtig, als es neben den Figuren verschiedene Architekturteile aufweist, die gleichfalls schlagende Analogien zu den Pariser Zeichnungen bieten. Dieselbe Nuancierung der Verhältnisse, dieselbe technische Behandlung zeigen die ins Architekturfach gehörigen Blätter, welche, einundzwanzig an der Zahl, den Hauptbestandteil des Zeichenbuches ausmachen; für ihre äufserlich unzweifelhafte Zusammengehörigkeit mit den Eingangs erwähnten bezeichneten figürlichen Darstellungen ist damit auch ein innerer Beleg

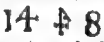
[1]) Abbildung bei Ruland. Die Schätze des Goethe-National-Museums in Weimar (1877) Taf. VI.

gegeben. Was ihre Gegenstände anlangt, so dürften diese Architekturen nur zum Teil, gleich den beiden hier veröffentlichten Entwürfen, aus freier Erfindung hervorgegangen sein, vorwiegend sind es Studienblätter, Aufnahmen von antiken und modernen Bauwerken, und zwar augenscheinlich auf italienischem Boden entstanden; bei einigen hat der Zeichner selber Ort und Datum hinzugefügt. »Das ift ein capellen zw Genua« besagt die Schrift neben dem Grundriss eines Centralbaues, 1515 datiert. Dieselbe Jahreszahl tragen mehrere römische Blätter, ein Aufriss vom Colosseum, Details vom Pantheon, wobei die Notiz: »Das ift die geftalt der kapeln marya Rodũnda aůſſen an zů ſeen wie ſÿ gebaůt ſtet zů Rom«, ferner das Fassadensystem des Palastes Giraud-Torlonia, welches hier übrigens mit geringen Abweichungen vom Original gegeben ist. Auf Anregungen, die entweder aus Oberitalien oder aus römischen Künstlerkreisen stammen können, weisen einige 1516 entstandene Risse hin, unter denen besonders ein sechseckiger Kuppelbau mehrfach wiederkehrt, jenem in Ober- und Mittelitalien damals nicht seltenen System centraler Anlagen nahe verwandt, dessen geistigen Mittelpunkt, um es kurz zu bezeichnen, man in Bramante's Thätigkeit anzunehmen pflegt.

Diese Beziehungen liegen offen da; gröſsere Schwierigkeiten erheben sich, wenn es sich darum handelt, Blatt für Blatt die Persönlichkeit des Autors zu identifizieren. Von der Handfertigkeit, welche die beiden ältesten Söhne P. Vischers, Hermann und Peter, in der Kunst der Visierung besaſsen, weiſs der Biograph Neudörfer viel Rühmliches zu sagen, aber auch von dem Vater hebt er an anderer Stelle hervor, dass er noch in reiferem Alter ein fleiſsiger Zeichner gewesen sei. Ein Versuch, hier nach stilistischen Gesichtspunkten zu scheiden, wozu man sich zunächst veranlasst fühlen könnte, lässt wenig Erfolg hoffen angesichts der assimilierenden Wirkung, welche ein jahrzehntelanges Zusammenarbeiten auf die ungefähr gleichbegabten Männer notwendig ausüben musste. Jedoch ist in anderer Hinsicht wenigstens für die Gruppe der architektonischen Zeichnungen festerer Boden vorhanden, was um so willkommener sein muss, als sie sichtlich alle von einer und derselben Hand herrühren und ihre Bestimmung somit auch für die Frage nach dem Urheber der beiden Entwürfe zum Sebaldusgrab von 1516 entscheidend ist. Wie erwähnt, ist die Mehrzahl dieser Skizzen auf die offenbaren Anregungen einer italienischen Studienreise zurückzuführen. Wir wissen mit Bestimmtheit nur von einem Gliede der Familie Vischer, von Hermann, Peter Vischers ältestem Sohn, dass er im Süden gewesen ist. Dieser zog, wie Neudörfer berichtet, »Kunst halb auf seinen eigenen Kosten gen Rom und bracht viel künstliche Ding, die er aufgerissen und gemacht hat, mit, welches seinem alten Vater wolgefiel und seinen Brüdern zu groſser Übung kam«. Gleich dieser Nachricht weisen auf Hermann als den Verfertiger der Skizzen auch die von Lochner (in seinen Zusätzen zu Neudörfer) mitgeteilten urkundlichen Belege, wonach die von Neudörfer erwähnte Romfahrt zwischen 1513 und 1517 ausgeführt worden sein muss. Den Daten der Pariser Zeichnungen zufolge ist sie 1515 angetreten und im folgenden Jahre zu Ende geführt worden.

Über die Thätigkeit der Söhne Peter Vischers in ihrem Verhältnis zum Vater sind wir bei der notorischen Kargheit der Quellen nur dürftig unterrichtet. Schon aus diesem Gesichtspunkte muss jeder Ansatz willkommen sein, durch welchen in der Unbestimmtheit der gegebenen Umrisse die Persönlichkeit des einen oder anderen von ihnen Relief gewinnt. Gerade von Hermann Vischer lassen sich auſser den Pariser Zeichnungen nur solche Werke anführen, die ihm auf Grund von Vermutungen zugesprochen werden.

Für die weitere Frage, welche Bedeutung den beiden hier mitgeteilten Entwürfen zum Sebaldusgrab in der Entstehungsgeschichte des ganzen Werkes zukommt, ist vor Allem das Verhältnis der Arbeitsanteile mafsgebend, welche in der Leitung und Fertigstellung des umfänglichen Unternehmens auf die nachweislich daran beteiligten Kräfte — fünf Söhne des älteren Peter Vischer standen dem Vater als Gehülfen zur Seite — entfällt. Eine Kontroverse zu erneuern, welche so oft behandelt worden ist wie diese, hat wenig Verlockendes für sich, ist aber in diesem Zusammenhang unvermeidlich. Den Ausführungen Bode's, welcher (Gesch. d. deutschen Plastik 146) abweichend von der zuletzt durch Bergau (in Dohme's Kunst und Künstler I, 2, 28) vertretenen Ansicht der früheren Forschung (Nagler, v. Rettberg) dem älteren Peter Vischer nicht nur die technische Leitung des Gusses, sondern auch die selbständige Erfindung und Ausführung der wichtigsten konstruktiven und figürlichen Teile vindiziert, kann hier nur voll beigestimmt werden: die ganze Leistung des führenden Meisters ergiebt sich aus den zeitlich vorangehenden unbestrittenen Proben seines Könnens ohne allen Zwang. Auch die bekannten Statuetten der zwölf Jünger Christi, welche jeweilig einzeln oder insgesamt ihm zu Gunsten seiner Söhne abgesprochen wurden, fügen sich mit den älteren und bezeichneten Apostelreihen, die aus Peter Vischers Hand hervorgegangen sind, anstandslos einer und derselben Entwicklungsreihe ein: die Köpfe mit den kräftig gebogenen Nasen und hohen Stirnen, die Behandlung von Bart- und Haupthaar, bald langabfallend, schlicht und glatt, bald in krausem Lockengewirr, dazu die Kostüme mit den breiten Hüftgürteln über dem Untergewand, verleugnen trotz stufenweiser Neubildung und Vervollkommnung der Formen doch nie ihren gemeinsamen Grundtypus: so am Sebaldusgrab, so am Sarkophag des Erzbischofs Ernst im Magdeburger Dom von 1495, so auch in dem ältesten Projekt des Sebaldusgrabes auf dem Riss von 1488, der sich ehemals in Heideloffs Besitz befand und neuerdings in die Bibliothek der Wiener Kunstakademie gelangt ist.[1]) Nur in den Proportionen hat sich der Meister zuletzt etwas mehr als

[1]) Teile davon, das Figürliche ungenügend, abgebildet bei Heideloff, die Ornamentik des Mittelalters I, Heft 6, Taf. III; II, H. 8, T. V; H. 9, T. VI; H. 10, T. II, III, IV. Eine dürftige Wiedergabe des Ganzen bei v. Rettberg, Nürnbergs Kunstleben S. 96. — Die grofse auf Pergament ausgeführte Federzeichnung bildete in der einschlägigen älteren Litteratur den Gegenstand zahlreicher Meinungsverschiedenheiten und wurde besonders nachdrücklich durch den mit den Werken P. Vischers eingehend vertrauten A. W. Döbner für diesen Meister in Anspruch genommen (gegen Nagler und Heideloff, vergl. besonders Deutsches Kunstblatt [Leipzig] 1852 S. 348 ff.). Ich glaube, dass Döbner in der Sache das Richtige traf, obwohl seinem Urteil a. a. O. eine ausreichende Begründung fehlt. Für seine Ansicht sprechen einmal die oben erwähnten stilistischen Analogien, welche sich von den Apostelstatuetten aus bis in das kleinste Detail des reichen figürlichen Schmuckes, die spielenden Putten, Tierfiguren u. s. w. verfolgen lassen, sodann das am Sockel angebrachte Meisterzeichen. Da die früher veröffentlichten Nachbildungen desselben ungenau sind, lasse ich eine zuverlässige Kopie  folgen. Die Ähnlichkeit mit der bekannten, in späterer Zeit (neben den Fischen) mehrfach wiederkehrenden Marke Peter Vischers des Älteren, die im Wesentlichen einem Angelhaken gleich sieht, ist evident; ein Unterschied liegt nur in der Stellung der Spitze, die später nach unten umgedreht ist. Der letztere Umstand darf freilich nicht, wie früher gelegentlich angenommen wurde, ohne Weiteres als belanglos gelten, da ja auch die kleinsten Abweichungen in solchem Falle Beachtung heischen. Peter Vischer selber konnte überdies 1488 noch gar kein eigenes Meisterzeichen führen, er hatte damals zwar bereits die selbständige Leitung der Giefshütte seines im vorhergehenden Jahre verstorbenen Vaters übernommen, ist jedoch erst 1489 Meister geworden. Aber allerdings

früher herausgewagt, die Apostel am Sebaldusgrab in seiner späteren Ausführung sind von schlankerem Wuchs als ihre Vorgänger; hierin wie in den ruhigen weichen Schwingungen der Gewandung nähern sie sich, worauf übrigens seinerzeit schon Kugler aufmerksam machte, dem Stil der gotischen Epoche. Der besonderen Weihe des Ortes und der Aufgabe zu Lieb mag sich dies archaisierende Element hier eingeschlichen haben, aber dem Meister selbst doch wohl nicht unbewusst und darum auch nur in einem scheinbaren inneren Gegensatz zu den älteren Apostelreihen, welche recht im naturalistischen Sinne ihrer Zeit mit dem ganzen Prunk eines umständlichen und wohlstudierten Faltenwurfes ausstaffiert sind.

Schon zu wiederholten Malen hat man sich bemüht, in den Details des figürlichen und ornamentalen Schmuckes am Sebaldusgrabe etwaige Unterschiede der ausführenden Hände zu erkennen. Aus demselben Grunde wie gegenüber den Zeichnungen wird hier Vorsicht geboten sein, doch ist mir gelegentlich einer Betrachtung des Originals auf seine technischen Eigentümlichkeiten hin ein Umstand ins Auge gefallen, der dienlich sein könnte, um wenigstens einer der neben dem älteren Peter Vischer beteiligten Individualitäten auf die Spur zu gelangen.

Bekanntlich ruht der Sarg des hl. Sebald auf einem überaus eigenartigen Unterbau. Die Räume zwischen den Verkröpfungen des Sockels und diese selbst sind mit einer Menge kleiner figürlicher Darstellungen belebt, in welchen bestimmte von der humanistischen Bildung der Zeit entlehnte Gestalten der antiken Mythenwelt mit Überresten symbolischer Bilderkreise der mittelalterlichen Kirche seltsam, wenn auch nicht ungefällig verwoben sind. Für die Herstellung dieses ganzen dekorativen Apparates sind — eine Leistung von besonderer Kühnheit bei den beschränkten technischen Mitteln der Zeit — nicht mehr als zwei Gussformen in Anwendung gekommen. Der Unterbau des Denkmals von der Sandsteinplinthe an bis zu den Fugen der oberhalb ansetzenden Pfeiler gerechnet, zerfällt sonach in zwei unter sich gleich grofse Teile von annähernd quadratischer Grundform, deren jeder mit seinen sämtlichen figürlichen und ornamentalen Zierraten aus Einem ungeteilten Stück besteht. Nur da, wo beide Hälften an einander stofsen, in der Mitte der Langseiten des Sockels also, sind, um die Fuge zu verdecken, zwei einzeln für sich gegossene allegorische Figuren, eine Prudentia und eine Temperantia, nachträglich aufgenietet. Beide heben sich in Form und Ausführung auffällig von ihrer Umgebung ab. Eine besondere Anmut und Leichtigkeit des Vortrags zeichnet sie aus; ihre Köpfe sind zarter, die Gewänder weicher, mehr aus dem Vollen gearbeitet, als bei den Gestalten der Stärke und der Gerechtigkeit an den Stirnseiten des Grabmals, mit denen sie in der Komposition korrespondieren. Dazu steht die bis ins Kleinste vollendende technische Ausführung dieser zwei Einzelfiguren in merklichem Gegensatz zu der flotten Bravour des übrigen Gusses. Letzterer ist ganz auf die Wirkung im Grofsen hin entstanden; es wäre zu viel gesagt, wollte man ihn mit einer geistvollen Skizze vergleichen, aber doch hat sich der Meister um die kleinen Dinge hier wenig Sorge gemacht, mochte auch da und dort bei einem Amorin ein Flügel nicht ganz gekom-

bekundet die enge Verwandtschaft der ihm späterhin eigenen Marke mit dem Zeichen des Risses eine zwischen beiden vorhandene Gemeinschaft der Familie und der Werkstatt (vergl. Klemm, Würtembergische Baumeister und Bildhauer etc. S. 26 u. 32). Auf Grund dessen ist die Annahme berechtigt, dass das Zeichen, dessen sich Peter Vischer 1488 bedient hat, in Wirklichkeit die Marke seines Vaters, Hermann Vischers des Älteren, war, welche der Sohn so lange als Zeichen der Werkstatt weiterführte, bis er selbst zu Meister angenommen wurde. [»Einen Gesellen zu Meister annehmen«, techn. Ausdruck der Zeit.]

men sein, oder die rauhe Gusshaut der Oberfläche kleine Fehler der Lehmform verraten; auch die im älteren deutschen Gießerhandwerk so wichtige Prozedur, den Guss zu »verschneiden«, ist hier nur stellenweise in Anwendung gekommen.[1] Die beiden Hauptteile des Sockels mit Allem, was daran ist, den Tiergestalten und Allegorien, den Heroen und sonstigen »Abgöttern« des heidnischen Altertums, möchte ich im Wesentlichen als eine Schöpfung des älteren Peter Vischer ansehen, welcher beide Stücke, den »Anfang« der Arbeit, wie er selbst sagt, ausführlich mit seinem Namen und den Jahreszahlen der Entstehung 1508 und 1509 versehen hat. Die Gestalten der Klugheit und der Mäfsigung hingegen und ebenso die mit ihnen typisch und stilistisch übereinstimmenden vier Sirenen, die als Leuchterhalter an den vier Eckpfeilern des Grabes angebracht sind, dürften mit Bestimmtheit als die Arbeit eines der Söhne auszuscheiden sein, deren Beihülfe in der das Werk abschliefsenden Inschrift von 1519 an der Stufe des Sockels neben dem Namen des Vaters Erwähnung gefunden hat. Auch darüber, welcher von den fünfen der Autor dieser Figuren sei, kann kaum ein Zweifel obwalten bei einem Vergleiche mit der Weimarer Zeichnung von 1524, welche die Signatur des jüngeren Peter Vischer trägt: hier wie dort erscheint derselbe etwas gedrungene, aber doch zierliche weibliche Akt, zeigen sich dieselben Köpfe mit den stark gerundeten Stirnen und, was besonders charakteristisch ist, mit den zierlich gewellten Lockenbildungen, in welchen das Haar oberhalb der Schläfen angeordnet ist.

Für diese Bestimmung spricht auch der Bericht der Rösnerischen Chronik,[2] der einzigen zeitgenössischen Quelle aufser Neudörfers Biographiensammlung, welche vom Sebaldusgrabe zuverlässige Nachricht giebt. Ihr Verfasser, der Messingbrenner Cunz Rösner, hat selber für den Guss des Werkes das Metall geliefert und konnte über die einzelnen Glieder der Familie Vischer wohl orientiert sein. Zwar sagt er nicht, wie Bergau (a. a. O. S. 28) angiebt, der jüngere Peter Vischer habe überhaupt das Meiste an der Arbeit gethan, aber allerdings lobt er ihn auf Kosten des Vaters, den er »In kunften vbertroffenn« haben soll und stellt ihn in der Aufzählung der als Gehülfen Beteiligten den übrigen Brüdern, Hermann, Hans, Paulus und Jakob in auffälliger Weise voran.

So steht denn freilich, so weit uns heute möglich ist, mit unseren Vermutungen in den Betrieb der Werkstatt einzudringen, der Autor der Pläne von 1516 in Anschung der Arbeit selber unter den mafsgebenden Persönlichkeiten nicht in erster Reihe, ein Eindruck, der an Wahrscheinlichkeit gewinnt, wenn man sich die Entstehungsgeschichte des Ganzen nach den sicher feststehenden Daten vergegenwärtigt. Nach dem frischen und glücklichen Anfang der Jahre 1508 und 1509 scheint ein langsameres Tempo eingetreten zu sein; 1514 wird Peter Vischer durch Caspar Nützel und Wilibald Pirkheimer gemahnt, die Arbeit zu fördern,[3] welche im Jahre zuvor mit Rücksicht auf die Lieferung zweier von Kaiser Max bestellten Erzbilder wohl gänzlich brach gelegen hat, und nun erst folgt die Fertigstellung des Werkes

[1] Der Nürnberger Erzgiefsereibesitzer Herr Professor Lenz bestätigte mir freundlichst das Vorhandensein dieser Eigentümlichkeiten aus seiner eigenen Anschauung. Übereinstimmend äufsert sich, wie ich nachträglich finde, Sandrart (T. Akad. I, 2. Teil S. 221), welcher »den groffen Fleifs und curiofität des Guffes« rühmt, »kraft deffen nichts darvon verfchnitten, fondern wie es vom Gufs kommen, aufgerichtet worden«.

[2] Im Auszug mitgeteilt durch Moritz Maximilian Meyer in seinem »Nürnberger Geschichts-, Kunst- und Alterthumsfreund« (1843) S. 269 f.

[3] S. Lochner in »Nürnbergs Gedenkbuch« S. 61.

im städtischen Giefshaus, das dem Meister 1514 auf vier Jahre gegen Zins überlassen wird. Gerade in diese für die Vollendung des Ganzen wichtigen Jahre fällt aber die Reise Hermann Vischers nach Italien und zugleich der Abschluss seiner künstlerischen Thätigkeit überhaupt, denn kurz nach seiner Rückkehr ist er im Winter 1516/17 von einem jähen Tode ereilt worden.

Natürlich verlieren bei diesen Reflexionen die Entwürfe Hermann Vischers in ihrem individuellen Reize keineswegs. An der Hand der Reiseskizzen, die wie Fragmente eines Tagebuchs Bericht erstatten, begleiten wir den wandernden Gesellen auf seinem Wege, wir sehen ihn Rom betreten zu einer Zeit, welche ihm den vollen Glanz des Pontifikates Leo's X vor Augen führen musste: damals wuchsen die Mauern der neuen Peterskirche in die Höhe, die Wandbilder in den Zimmern des vatikanischen Palastes waren in vollem Werden, und nur um wenige Jahre zurück lag die Entstehung der ersten Arbeiten zum Grabdenkmal Julius' II. In solcher Umgebung wird der künftige Meister mit der »wälschen« Art vertraut. Unter den Eindrücken der Formenwelt, die sich ihm hier erschliefst, taucht ihm das längst begonnene Unternehmen der väterlichen Werkstatt in einem völlig neuen und, wie wir wohl hinzufügen dürfen, sicherlich in seinen Augen einzig zeitgemäfsen Bilde auf.

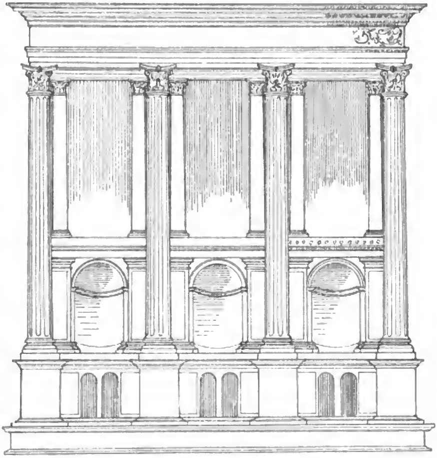
Bergau giebt nicht an, woher er die Nachricht hat, dass sich das Grab des hl. Sebald an der Stelle des ehemaligen Hochaltars der Kirche befindet. Ist diese Annahme begründet, dann dürfen wir uns wohl vorstellen, dass hier ursprünglich einer jener Reliquiensarkophagaltäre gestanden hat, wie sie im Mittelalter an besonders angesehenen Kultusstätten nicht selten zu finden waren und sich noch bis heute in einzelnen rheinischen Kirchen erhalten haben, d. h., dass der Sarg des Heiligen hinter dem Altare und parallel der Längenachse der Kirche aufgestellt war, die vordere Stirnseite auf der Kante der Altarplatte, die rückwärtige freistehende auf besonderen Stützen aufruhend.[1]) Jedenfalls verlor die ursprüngliche Anordnung, wie sie auch gewesen sein mag, den ausschliefslichen Charakter des Altars, seit gegen Ende des XV Jahrhunderts der Gedanke Platz gegriffen hatte, St. Sebalds Sarg mit einem Gehäuse zu umgeben. Dem Riss von 1488 nicht minder wie dem Gusswerk Peter Vischers liegt ein konstruktiver Gedanke zu Grunde, welcher entschiedene Abhängigkeit von den durch Baldachine überwölbten sepulkralen Anlagen der gotischen Epoche zeigt, etwa in der Art wie sie im XIV und XV Jahrhundert für die Königsgräber des Krakauer Doms unter Mitwirkung deutscher, beziehungsweise Nürnbergischer Werkleute zur Anwendung gelangt sind.[2]) Dabei enthält der Plan von 1488 in dem reichen Schmuck seiner aufwärts strebenden Wimpergen und Fialen noch Vieles was an den Charakter spätgotischer Tabernakelkonstruktionen erinnert, während die um dreifsig Jahre jüngere Ausführung des Werkes neben dem Bemühen, ornamentale Formen der italienischen Renaissance im Einzelnen zu verwenden, im Ganzen den fertig ausgeprägten Typus des Hochgrabes aufweist.

Dazu tritt in den beiden Entwürfen von 1516 ein neues Element. Wie der Betrieb der Vischerschen Werkstatt in den ersten zwanzig Jahren des Jahrhunderts unter mannigfachen Schwankungen im Einzelnen, aber konsequent im Ganzen eine Art von führender Stellung in dem Prozess der Übertragung der Renaissance auf deutschen Boden einnimmt, ist bekannt (vergl. Bode a. a. O. S. 150). Entschiedener

[1]) Vergl. über diese Art der Anlage Schnütgens Notiz in der Zeitschr. für christl. Kunst I, 83.

[2]) Abbildungen weiterer Beispiele bei Viollet-le-Duc, Dict. de l'arch. IX, 49 ff.

als es je vorher in diesem Kreise geschehen war, hat Hermann Vischer mit den mittelalterlichen Traditionen gebrochen. Die hier in Zinkätzung mitgeteilte Anlage, welche sich mit ihrer durchgehenden Stützenstellung fast wie die Vorahnung eines palladianischen Fassadensystems ausnimmt, hält sich sogar ganz ausschliefslich an solche Gliederungen und Dekorationsformen, welche als Gemeingut der modernen



1516

Entwurf zum Sebaldusgrab. Im Louvre.
Zeichnung von Hermann Vischer.

italienischen Baukunst jener Zeit betrachtet werden müssen. Mehr im Sinne eines Ausgleiches ist der zweite Entwurf gedacht, hier handelt es sich, wenn auch in neuer Form, um eine sichtliche Wiederaufnahme der Idee des Hochgrabes, die ja auch sonst in der Renaissance stilgemäfse Fortbildung erhalten hat, ich erinnere nur an die Gräber der Visconti in der Certosa und die der Könige Ludwig XII und Franz I in der Gruftkirche von St. Denis. Statt der reichen korinthischen Säulen mit dem

geraden Gebälk darüber sind hier schlichtere Pfeiler gewählt, über denen sich, durch Gebälkwürfel vermittelt, die Arkatur eines Baldachins ausspannt.[1]) Im Einzelnen ist zwar der Unterbau mit den wohl für Figuren bestimmten Nischen und dem etwas naiv mit kleinen gekuppelten Fenstern durchbrochenen Sockel, so wie ihn die erste Zeichnung aufweist, festgehalten, obwohl schon längst in der Giefshütte ein — in unseren Augen — weit besserer Sockel fertig dastand; aber der Autor zeigt wenigstens so viel Entgegenkommen, dass er von den damals augenscheinlich mindestens im Gussmodell schon vorhandenen Teilen des Grabmals die Apostelstatuetten und die hübschen im Geschmack der oberitalienischen Frührenaissance gehaltenen Kandelabersäulchen, auf denen sie stehen, in seinen Plan mit aufgenommen hat. Ob er, falls ihm überhaupt ein längeres Leben beschieden gewesen wäre, mit seinen Entwürfen viel Erfolg gehabt hätte, müssen wir dahingestellt sein lassen. Was sich auf Grund der Thatsachen vermuten lässt, spricht jedenfalls nicht dafür. Es war doch von dem Guss zu Vieles nach dem ursprünglichen Plan entweder bereits fertiggestellt oder doch in Arbeit, als dass es sich gelohnt hätte, noch einmal von vorn anzufangen.

Was uns betrifft, so können wir es kaum bedauern, dass man das Werk in dem Sinne fortsetzte, in welchem es begonnen war. Man wird, so interessant die Skizzen Hermann Vischers in ihrer Art auch sind, doch bei einem Vergleich mit dem Werke seines Vaters, wie es heute vor unseren Augen steht, gerne dem älteren Meister die Palme reichen. Hat er auch weniger von der Baukunst der Alten gekannt, so hat er doch vermöge der durchaus selbständigen Art und Weise, wie er seine gotische Konstruktion mit den modernen Zierformen zu überkleiden wusste, den Vorzug einer gröfseren Originalität und einer höheren inneren Reife vor dem Sohne voraus.

Ich fasse die Ergebnisse der vorstehenden Untersuchung kurz zusammen. Als Entwürfe zum Sebaldusgrabe haben neben dem seit längerer Zeit bekannten Riss von 1488 zwei in Paris befindliche, von 1516 datierte und in italienischem Renaissancestil gehaltene Skizzen eine selbständige Bedeutung. Ihr Urheber ist Hermann, Peter Vischers ältester Sohn, welchem in der Thätigkeit der Vischerschen Werkstatt, insbesondere hinsichtlich ihrer Beteiligung an der Renaissancebewegung auf deutschem Boden, eine nicht unwichtige Rolle zufällt. Die Zeitgrenzen einer Reise, welche ihn zu Studienzwecken nach Italien führte, lassen sich genauer, als bisher möglich war, an der Hand einer Reihe gleichfalls in Paris befindlicher Zeichnungen bestimmen: sein Aufenthalt in Rom und Oberitalien fällt in die Jahre 1515 und 1516. Aufser den beiden Skizzen lassen sich Spuren seiner Thätigkeit für das Grab des hl. Sebald nicht nachweisen, obwohl quellenmäfsig feststeht, dass er in der Ausführung des Werkes neben seinen vier Brüdern dem Vater an die Hand ging. Hingegen sind die wenigen Details in dem figürlichen Schmuck des Denkmals, welche die Hand einer selbständig entwickelten, neben dem führenden Meister hervortretenden Künstlerindividualität unzweideutig erkennen lassen, dem Bruder Hermanns, Peter Vischer dem Jüngeren, zuzuschreiben.

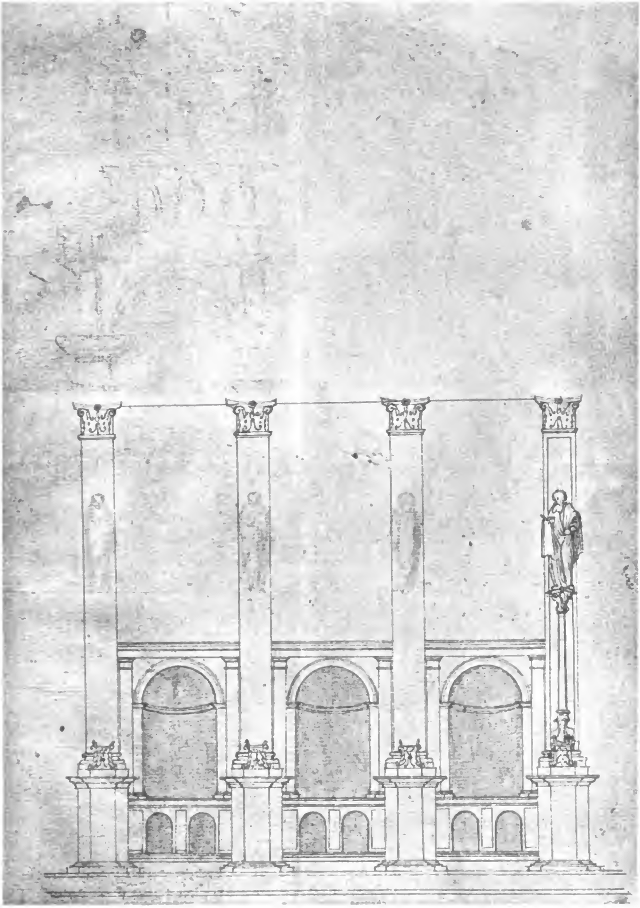
[1]) Die Lichtdrucktafel giebt diese obere Zuthat, welche im Original mit kräftigen Kreidestrichen skizziert ist, mit Rücksicht auf bestimmte technische Schwierigkeiten der Reproduktion nicht in vollständiger Deutlichkeit wieder.

[illegible] sich durch [illegible] Im Einzelnen ist [illegible] und den etwas [illegible] so wie ihn die erste [illegible] der Gartenkunst [illegible] über [illegible] zeigt [illegible] Grabmals die Apostel [illegible] Lehrer [illegible] seinen Plan von auf- [illegible] Leben beschieden gewesen [illegible] spricht jedenfalls nicht [illegible] Plan ent- [illegible] hat [illegible] noch

[illegible] lese man das Werk in [illegible] Man wird so interessant die [illegible] Vergleich mit [illegible] gegen dem älteren [illegible] der Bauten der Alten [illegible] Art und Weise, wie er seine [illegible] zu überliefern wusste, den [illegible] Seite

[illegible] Untersuchung [illegible] zusammen. Als [illegible] Zeichnungen Riss [illegible] Renaissance [illegible] Bedeutung. Ihr Urheber ist Hermann Peter [illegible] Vischerschen Werkstatt, im [illegible] auf den oberen [illegible] welche [illegible] möglich war [illegible] in [illegible] Zeichnungen bestimmen [illegible] Außer [illegible] des Hl. Sebald [illegible] Hingegen sind die [illegible] die Hand einer [illegible] Künstler- [illegible] Hermann [illegible] Peter Vischer

[illegible] im Original [illegible] wichtigsten [illegible] technische Schwierigkeiten der [illegible]



ENTWURF ZUM SEBALDUSGRAB

VON HERMANN VISCHER DEM JÜNGEREN

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

ZWÖLFTER BAND

II. HEFT

BERLIN 1891
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Redakteur: R. DOHME

EINIGE GEDANKEN ÜBER DIE LEHR- UND WANDERJAHRE HANS HOLBEINS DES JÜNGEREN

VON EDUARD HIS

Seit Woltmann mit seinem verdienstvollen Werk »Holbein und seine Zeit« eine neue Anregung zu Forschungen über diesen grofsen deutschen Künstler gab, welche lange Jahre hindurch unter den Kunstgelehrten fortwirkte, ist manches Dunkel aufgeklärt worden, aber auch manches Rätsel harrt noch seiner Lösung.

Dass der jüngere Hans Holbein der Schüler seines Vaters war, daran wurde im Allgemeinen wohl nie gezweifelt; aber bis zu welchem Grade von Wissen und Können er in dessen Werkstätte gedieh, darüber gingen früher die Ansichten weit auseinander. Woltmann selbst hat in seiner ersten Auflage (1866), getäuscht durch mehrere Werke des älteren Holbein, welche, im Vergleich zu anderen desselben Meisters, einen merkwürdigen Grad der Vollendung zeigen, dazu beigetragen, die Verwirrung zu vermehren, indem er sie für Erstlingswerke des Sohnes erklärte. Hierzu hatte ihn, aufser dem Vorgang von Waagen und von E. Förster, eine gefälschte Inschrift auf einem Bilde der Augsburger Galerie verleitet, welches zu einem Altarwerk von 1512 gehört und St. Anna mit Maria, auf einer Steinbank sitzend und das zwischen ihnen stehende Christuskind haltend, darstellt. Ungeachtet des verdächtigen Umstandes, dass diese Inschrift, welche den angeblich siebzehnjährigen Hans Holbein als Verfertiger des Bildes nannte, erst bei einer neueren Restauration zum Vorschein gekommen war, suchte sie Woltmann lange gegen die von allen Seiten sich mehrenden Anzweifelungen zu verteidigen,[1] musste sich aber schliefslich der Evidenz fügen, als 1871, bei vorgenommener Prüfung, die Schrift sich als eine auf den Firnis leicht aufgetragene, und somit als eine Machenschaft neueren Datums erwies.[2] Er beeilte sich, diese für ihn verblüffende Entdeckung in der Allgem. Zeitung vom 1. Juli 1871 zu veröffentlichen, wobei er als selbstverständliche Konsequenz seine frühere Behauptung preisgeben musste, dass Holbein 1495 geboren sei, indem nun die Notwendigkeit wegfiel, zwei bis drei Jahre seinem Alter zuzusetzen. Auch die erzwungene Lesart 1509 (statt 1511) auf der Zeichnung des alten Holbein im Berliner Handzeichnungskabinet, seine beiden Knaben Ambrosius

[1] Über diese Kontroverse vergl. Zahns »Jahrbücher für Kunstwissenschaft« Band III S. 210, u. IV S. 75; ferner Allgem. Ztg. vom 28. Oktober, 4. und 13. November 1870.

[2] Vergl. meine Mitteilung darüber in Zahns Jahrb. f. Kunstw. Bd. IV S. 220.

und Hans darstellend, letzteren mit der über seinem Haupt befindlichen Altersangabe 14, hatte keine Berechtigung mehr und wurde über Bord geworfen.

Diese Zeichnung gilt nun ziemlich allgemein als Ausgangspunkt für die Bestimmung von Holbeins Geburtsjahr, welches somit 1497 wäre. Freilich giebt es ein ähnliches Zeugnis aus dem letzten Lebensjahre Holbeins, 1543, zwar nicht im Original, sondern in zwei Stichen von Wenzel Hollar und von Lucas Vorstermann nach einem kleinen Selbstporträt Holbeins, Ölminiatur von rundem Format, welches sich ehemals in der reichen Kunstsammlung des Grafen von Arundel befand, und wovon verschiedene Kopien existieren. Auf allen diesen gestochenen wie gemalten Reproduktionen steht die Jahreszahl 1543 nebst der Altersangabe 45. Der Widerspruch zwischen den beiden Zeugnissen ist indess nur ein scheinbarer, da es ja bei einer nach ganzen Jahren zählenden Altersangabe darauf ankommt, ob die betreffenden Bilder zu Anfang oder zu Ende eines Jahres gefertigt wurden. War z. B. Holbein gegen Ende des Jahres 1497 geboren, und das Knabenbild gleichfalls gegen Ende 1511 gezeichnet, das Rundbild dagegen Anfangs 1543 gemalt, so entsprechen die Altersangaben, 14 bei ersterem und 45 bei letzterem, mehr oder weniger annähernd der Wahrheit.

Da somit der Irrtum, betreffend die vermeintlichen Jugendwerke des jüngeren Hans Holbein, endgültig beseitigt ist, so sind die Spuren seiner frühesten Thätigkeit als Maler in Basel zu suchen, wohin der Jüngling, nachdem er seine Vaterstadt Augsburg verlassen, seine Schritte mehr oder weniger direkt gewendet haben muss, da seine Anwesenheit daselbst von 1515 an nachgewiesen werden kann. Das Amerbachsche Inventar erwähnt mehrere Bilder als »Holbeins erste Arbeiten«. Es sind vor Allem zwei gesonderte Köpfe, ein jugendlicher Johannes und eine hl. Jungfrau mit einer Krone, offenbar Studien nach der Natur, welche in ihrer Roheit einen begabten Kunstjünger, aber noch unbeholfenen Maler verraten. Wenn er die Bildchen nicht etwa aus seiner Heimat oder anders woher mitbrachte, sondern sie in Basel malte, was ich aus dem Grunde glaube annehmen zu müssen, dass die nämlichen Modelle ihm 1517 auch zu seinem Studienbild Adam und Eva dienten, so können sie als Beweis gelten, dass er unter seinem Vater noch wenig an der Staffelei gearbeitet haben mochte.

Da Holbein erst 1519 in Basel zünftiger Meister wurde, so muss angenommen werden, dass er während seines ersten Aufenthaltes in dieser Stadt (1515—1517) bei einem anderen Meister lernte und arbeitete, und ich habe schon früher die Vermutung ausgesprochen,[1]) dass dieser Meister der aus Strafsburg gebürtige Hans Herbster gewesen sein dürfte, indem aus mehreren Zeugnissen hervorgeht, dass beide Brüder Holbein zu demselben in näherer Beziehung standen, wie z. B. Hans im Jahre 1516 dessen Bildnis malte, welches sich in London im Besitze des Lord Northbrook befindet. Auch war Herbster damals der angesehenste Maler in Basel, und es ist nur zu bedauern, dass sich gar nichts mit Sicherheit Nachweisbares von seiner Hand vorfindet und man somit unmöglich eine Vergleichung anstellen kann, ob Holbeins erste Arbeiten mit den seinigen irgend welche Verwandschaft zeigen. So dürfte vielleicht jene Folge von fünf grofsen auf Leinwand gemalten Passionsbildern im Museum zu Basel, wovon die zwei vorzüglichsten, das Abendmahl und die Geifselung Christi, sich im Besitz Amerbachs befanden, der sie in seinem Inventar gleichfalls zu Holbeins ersten Arbeiten rechnet, in der Werkstätte Herbsters entstanden sein.

[1]) Zahns Jahrb. f. Kunstw. Bd. III S. 117.

Sie verläugnen den Holbeinschen Charakter in keiner Weise, doch bleibt zu entscheiden, ob beide Brüder Holbein sich daran beteiligten, oder Hans allein. Waagen hebt in dem Abendmahl besonders die lebendige Auffassung des Vorganges und die treffliche Charakterisierung der Köpfe hervor. Die technische Behandlung zeugt dagegen noch von keiner sehr fortgeschrittenen Kenntnis der koloristischen Grundsätze. Immerhin dürfte dieses Abendmahl schon in das Jahr 1516 zu setzen sein, denn eine Kreuztragung in der Galerie zu Karlsruhe, welche in unverdächtiger Weise H. H. 1515 gezeichnet ist, scheint ihm um ein Beträchtliches voranzugehen. Dieses figurenreiche Bild zeigt uns recht eigentlich ein Stadium des Losreifsens von der väterlichen Darstellungsweise und des Ringens nach selbständiger und modernerer Auffassung. Professor Lübke hat in einem Aufsatz »Die Holbeinbilder in Karlsruhe« (Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. X) dieses wahrnehmbare Hineinwachsen des jungen Künstlers in seine neue Umgebung in trefflicher Weise geschildert und dabei auch mein ihm brieflich mitgeteiltes Urteil angeführt, weshalb ich darauf verzichte, hier in eine nochmalige Erörterung einzutreten.

Ungefähr um die nämliche Zeit muss auch der sogenannte Holbeintisch entstanden sein,[1]) den schon Patin und Sandrart in der Züricher Stadtbibliothek sahen und beschrieben, der aber nachwärts fast ein Jahrhundert lang verschwand, bis er 1871 von Professor Vögelin auf dem Dachboden der Wasserkirche in sehr verwahrlostem Zustande wieder aufgefunden wurde. Eine Jahreszahl findet sich nicht darauf, dagegen kann nach dem Doppelwappen, welches den Mittelpunkt der Tischplatte bildet, ziemlich genau auf die Entstehungszeit geschlossen werden. Die beiden Wappen gehören nämlich einem Baseler Ehepaar Bär-Brunner, wovon der Gatte, Hans Bär, in der Schlacht von Marignano fiel. Sein Weggang fand, nach Aussage der Chronisten, um St. Johann Bapt. (24. Juni) 1515 statt, und es darf wohl mit einiger Sicherheit vermutet werden, dass die Bestellung des Tisches stattfand, bevor von der Teilnahme des Bestellers an diesem Feldzug die Rede war. Diese Tischplatte enthält in ihrem Mittelfeld unter Anderem zwei zu jener Zeit beliebte allegorische Darstellungen: nämlich einen im Schlaf von einer Schar Affen ausgeplünderten Krämer; sodann, traurig auf einem zerbrochenen Zuber sitzend und umgeben von allerlei zerbrochenem Hausrat, den Sanct Niemand, der Alles zerbrochen haben soll, dem man überhaupt alles Missgeschick in die Schuhe schiebt, wogegen er sich nicht verteidigen kann, indem sein Mund mit einem Vorlegeschloss versperrt ist; endlich zwei nackte Knaben auf Steckenpferden, die mit Windhäspelchen gegen einander losgehen. Diese Darstellungen sind umgeben von einem bunten Durcheinander von Gerätschaften, Werkzeugen, musikalischen Instrumenten und dergleichen; unter anderen ein Brief, auf dessen Siegel man die Umschrift HANS. HO liest. Um den dunklen Grund des Mittelfeldes bilden einen breiten Rand, dessen Grund hell gehalten ist, Jagd-, Fischerei-, Turnier- und Vogelfangscenen, in jugendlich humoristischer Auffassung, leicht und ohne Anspruch auf einen strengen künstlerischen Mafsstab hingeworfen.

Von gemalten Arbeiten Holbeins aus dem Jahre 1515 ist noch das Bildnis eines blonden jungen Mannes in rotem Mantel zu erwähnen, welches aus der Züricher Familie Schinz stammen soll und sich in der Galerie zu Darmstadt befindet. Die etwas flaue Malweise lässt noch kaum die spätere Überlegenheit des

[1]) In fünf Holzschnitten herausgegeben von der Gesellschaft für vervielfältigende Künste in Wien, mit Text von Professor S. Vögelin.

Künstlers in diesem Fach ahnen. W. Schmidt hält das Bild für ein Werk des Vaters.[1]) Dafür scheint es mir noch zu schwach in der Charakterisierung; eher möchte ich darin einen noch im Vorwärtsschreiten begriffenen jugendlichen Maler erkennen als einen zu voller Reife gediehenen älteren Meister.

Einem nicht unerheblichen Fortschritt im Porträtfach begegnen wir in dem Doppelbildnis des Bürgermeisters Jakob Meyer und seiner Ehefrau von 1516. Besonders ist der Mann vorzüglich charakterisiert und kräftig in der Karnation. Indess steht auch hier Holbein noch nicht auf der Stufe seiner späteren Vollkommenheit, namentlich auch in Bezug auf die Hände. Die Frau ist fein in der Auffassung des Gesichtsausdrucks, doch fehlt dem Kopf die plastische Rundung der Formen. Von beiden Bildnissen besitzt die Baseler Kunstsammlung die Vorzeichnungen in Silberstift, leicht mit Rötel gehöht. In diesen in jeder Hinsicht vollendeten Zeichnungen zeigt sich in unverkennbarer Weise, wie Holbein aus der Werkstätte seines Vaters zwar, wie bereits erörtert, mehr oder weniger als Anfänger in der Maltechnik, dagegen als vorzüglich geschulter und fein beobachtender Zeichner hervorgegangen sein muss.

Eine gröfsere Anzahl Zeichnungen, die dem Jahre 1515 angehören, geben Zeugnis davon. In erster Linie erwähne ich die 82 Federzeichnungen, mit welchen Holbein in der kurzen Frist von 10 Tagen die breiten Ränder eines Exemplars des Encomium Moriae von Erasmus zierte, das einem ihm befreundeten Schullehrer, Oswald Molitor, auch Myconius genannt, gehörte. Diese scherzhaften kleinen Zeichnungen sind zwar von verschiedenem Wert, je nachdem den Künstler die jeweilen zu illustrierende Satire des Autors mehr oder weniger glücklich inspirierte; doch sind die meisten so geistreich erfunden und mit einer so genialen Freiheit der Hand ausgeführt, dass man gern der Versicherung des Myconius Glauben schenkt, Erasmus selbst habe sich daran ergötzt.[2]) Die Zeit ihrer Entstehung wird in einer handschriftlichen Randbemerkung genau angegeben, in welcher Myconius neben der 24. Zeichnung von einem schlimmen Bubenstreich erzählt, den einige Schurken eben damals (statim ut haec picta sunt) am St. Thomastag (21. Dezember) 1515 in seiner Wohnung verübten.

Dieselbe Jahreszahl 1515 findet sich auch auf einer reizenden Federzeichnung auf dunkelgrau grundiertem Papier mit weifs schraffierten Lichtern. Sie stellt die hl. Jungfrau sitzend dar, welche sich zu dem nackten Kinde, das zu schreiten versucht, liebevoll niederbeugt, indem sie es unter den Ärmchen unterstützt. Maria ist keine Idealschönheit, sondern vielmehr ein schlichtes junges Weib von natürlicher Anmut, welchem die Freude an der Lebhaftigkeit des Knaben den Reiz der Mütterlichkeit verleiht. Der muntere Ausdruck des letzteren ist von grofser Natürlichkeit. Es scheint ein recht lebensfroher, ja fast ein wilder Junge zu sein; seinen Gliedern fehlt noch das Ebenmafs, was den im Nackten noch etwas unkundigen Künstler verrät. Wie ganz anders entsprechen die beiden Knaben auf dem Meyer'schen Madonnenbild in Darmstadt dem Schönheitsgesetz. Mir schien, dass diese Zeichnung, welche die städtische Kunstsammlung in Leipzig sorgsam in Schrank und Mappe bewahrt, wohl verdiente, den Verehrern des Meisters zugänglicher zu sein, und ich freue mich, dass es mir gelungen ist, Dank der zuvorkommenden Bereitwilligkeit des Leipziger Museumsvorstandes, sowie der sorgfältigen Reproduktionsmethode der Reichsdruckerei, denselben eine getreue Nachbildung dieser Perle früh-Holbeinischer Kunst bieten zu

[1]) Repertorium für Kunstw. Bd. I S. 251.

[2]) Randnotiz: Hanc Moriam pictam decem diebus ut oblectaretur in ea Erasmus habuit.





HANS HOLBEIN D. Ä.

MARIA MIT DEM KINDE

TUSCHZEICHNUNG IM STÄDTISCHEN MUSEUM ZU LEIPZIG

JB. D. K. PREUSS. KUNSTSAMML.

können. Woltmann, der das Original sah und beschrieb, giebt die Jahreszahl 1519 an, was jedoch auf einem Irrtum beruht, indem ein Teil der letzten Ziffer durch die Pappeumrahmung verdeckt wird.

Bekanntlich musste Holbein selbst in den besten Jahren seiner Baseler Periode Arbeiten untergeordneter Art annehmen, denn nur ein zünftiger Maler durfte Farbe und Pinsel handhaben. Verwundern wir uns daher nicht, dass ihm, während er noch als junger Geselle bei einem anderen Meister arbeitete, Aufträge zufielen, die eigentliche Handwerksarbeit waren. Es ist das Verdienst des einsichtsvollen Sammlers Holbeinischer Kunstwerke, des Baseler Rechtsgelehrten Amerbach, uns neben wirklichen Meisterwerken Holbeins auch Beispiele solcher Arbeiten überliefert zu haben. Sein Inventar zählt ein Schulmeister-Aushängeschild auf, welches auf beiden Seiten von Holbeins Hand bemalt ist, und das nun, nachdem die beiden bemalten Flächen von einander getrennt worden sind, in der Baseler Kunstsammlung aufbewahrt wird. Auf dem einen Bilde unterrichtet ein Lehrer zwei erwachsene Gesellen im Schreiben; auf dem anderen erblicken wir ein Zimmer, in welchem einigen Knaben vom Schulmeister, und einem Mädchen von der Schulmeisterin das Lesen beigebracht wird. Über beiden steht eine gleichlautende Aufforderung an Erwachsene, wie an Knaben und Mädchen, die Schule zu besuchen, mit der Jahreszahl 1516. Dem untergeordneten Charakter der Bestellung entsprechend, sind die Tafeln im ganzen etwas handwerksmäfsig behandelt, doch sind die Köpfe der Personen mit einiger Sorgfalt ausgeführt und zeigen den ihren Beschäftigungen entsprechenden richtigen Ausdruck.

Die spätest datierte Arbeit aus diesem ersten Baseler Aufenthalt besteht in der schon erwähnten Studie, Adam und Eva darstellend. Diese beiden, auf Papier gemalten und H. H. 1517 gezeichneten Brustbilder, welche gleichfalls aus Amerbachs Kunstkammer stammen, haben mich von jeher in Verlegenheit gesetzt. Nach den beiden schönen Bildnissen des bürgermeisterlichen Ehepaars und demjenigen des Hans Herbster aus demselben Jahr kommen mir diese häfslichen Köpfe, mit den kleinen geschlitzten Augen, als ein Rückschritt vor. Mit einiger Sorgfalt und realistischer Treue scheinen mir nur der grofse rötliche Schnurrbart des Adam und der angebissene Apfel in der Hand der Eva gemalt zu sein.

Im Jahre 1517 verliefs Holbein Basel und taucht in Luzern auf, wo er das Haus des Schultheifsen Jakob Hertenstein von aufsen und von innen mit Wandbildern ziert, welche leider, da das Haus 1825 niedergerissen wurde, uns keinen Mafsstab für den Grad der künstlerischen Reife des zwanzigjährigen Künstlers bieten können. Professor Vögelin hat sich bemüht, im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, Bd. V, alles erreichbare Material über diese Malereien zusammenzustellen. Darunter befindet sich eine Korrespondenz zwischen verschiedenen schweizerischen Kunstfreunden, worunter der verdienstvolle Biograph Holbeins, Ulrich Hegner von Winterthur, der Dichter Martin Usteri aus Zürich u. A., welche sich darüber berieten, wie vor dem damals bevorstehenden Abbruch des Hertensteinschen Hauses die Wandgemälde wenigstens durch Kopien von gänzlicher Vergessenheit könnten gerettet werden. Das Verdienst, dass dieses Vorhaben einigermafsen, wenn auch in ungenügender Art, ausgeführt wurde, gebührt einem Obersten von May von Bern, welcher die Bilder durch verschiedene mittelmäfsige Künstler teils in Bleistift abzeichnen, teils in Aquarell abmalen liefs.[1]) Diese Kunstfreunde waren darüber einig,

[1]) Gute Lichtdrucke nach diesen Kopien enthält die ausführliche Schrift: Hans Holbein d. J. Fresken am Hertensteinschen Hause in Luzern, nebst einer Geschichte der Familie Hertenstein, von Dr. Th. von Liebenau, Staatsarchivar, Luzern 1888.

dass jedenfalls die Aufsenseite des Hauses von Holbein selbst gemalt sein müsse; dagegen wagten sie nicht, dasselbe von den Bildern zu behaupten, welche die inneren Räume zierten. Nun enthielt aber eines der Zimmer eine Darstellung, die vierzehn Nothelfer um das sitzende Christuskind knieend, vor welchem ein Hirte gleichfalls anbetend kniet. Der 1887 verstorbene Pfarrer E. La Roche, Konservator der öffentlichen Kunstsammlung in Basel, entdeckte, dass sich von dieser Komposition eine flüchtige, halb verwischte Skizze, von der unverkennbaren Hand des alten Holbein, auf der Rückseite einer ihm gleichfalls angehörenden Porträtstudie im Museum zu Basel befindet.[1]) Er schloss daraus mit Recht, dass der junge Holbein keinen Anstand genommen habe, für diesen legendarischen Vorgang einen flüchtigen Entwurf seines Vaters zu benützen, wie er ja auch an der Fassade desselben Hauses den Triumphzug Cäsars nach Mantegna arglos hinmalte. Daraus darf man wohl schliefsen, dass er auch die inneren Räume, wenigstens teilweise, bemalt haben muss. Einige Darstellungen erinnern in der That sehr an diejenigen, welche den Rand des Holbeintisches zieren.

Über den Inhalt der Fassadenbilder sowohl als derjenigen im Inneren des Hauses haben Woltmann, Vögelin und von Liebenau so eingehend berichtet, dass ich hier von einer Beschreibung absehen kann, um so mehr als sich die technische Behandlung heutzutage der Kritik entzieht. Von einer einzigen Darstellung hat sich eine getuschte Originalskizze von Holbeins Hand im Museum zu Basel erhalten.[2]) Sie behandelt einen Vorgang aus der Geschichte Athens. Leäna beifst sich vor Gericht die Zunge ab, um dem Zwang zu entgehen, ihren Geliebten Aristogeïton verraten zu müssen.

Die Dauer von Holbeins Aufenthalt in Luzern kann nicht annähernd genau bestimmt werden. Die erste Erwähnung seiner dortigen Thätigkeit ist vom 24. Oktober 1517 (Samstag vor Simon Judä) datiert, wo er eine Bezahlung von 1 Pfd. 9 sh. für die Visierung zu einem Glasgemälde empfing. Am 16. Dezember desselben Jahres (Donnerstag nach Conceptionis Mariae) wird er und mit ihm ein Goldschmied Namens Kaspar in eine Geldbufse von je 5 Pfd. verfällt, weil sie »über ein andern zuckt hand«. Staatsarchivar von Liebenau glaubt, dass Holbein, um dieser Strafe zu entgehen, von Luzern weggezogen und erst nach Jahresfrist wieder dorthin zurückgekehrt sei. Allerdings war er im Frühjahr 1519 noch, oder vielleicht wieder, in Luzern; dafür zeugen drei ihm gemachte Zahlungen für Arbeiten untergeordneter Art; er empfing nämlich Samstag nach Matthiä (26. Februar) 12 sh. »von zweien fennlinen ze mallen gan münfter«; Samstag vor Lätare (2. April) 1 Pfd. 5 sh. »von eim panerfchafft ze malen«, und endlich Samstag vor Cantate (21. Mai) 1 Pfd. 1 sh. 6 hlr. »von dem vennlin zum barfüsere fo uff den brunnen ftad ze malen«. Wenn man jedoch in Betracht zieht, dass die Bemalung des Hertensteinschen Hauses und seiner inneren Räume jedenfalls eine längere Zeit, ja wahrscheinlich den gröfsten Teil des Jahres 1518 in Anspruch nahm, so scheint mir eine über ein Jahr dauernde Abwesenheit von Luzern nicht sehr glaublich. Dass übrigens Holbein 1518 thatsächlich in Luzern war, bezeugt seine mit dieser Jahreszahl versehene Skizze zu einem Glasgemälde, welche das Wappen der Luzerner Familie Holdermeier darstellt,

---

[1]) Vergl. dessen Mitteilung im Anzeiger für schweizerische Alterthumskunde, Jahrgang 1886.

[2]) Kat. No. 118.

mit drei Bauern als Schildhaltern, eine flüchtig getuschte und leicht kolorierte Zeichnung von unbestrittener Echtheit (Baseler Museum, Kat. No. 131).

Wann ist nun aber Holbeins Wanderung nach Italien anzusetzen, die doch von den meisten Kunsthistorikern angenommen wird, und die auch mir von jeher sehr wahrscheinlich vorkam? Zeugen doch dafür nicht allein manche Merkmale in seinen Werken von 1519 an, welche in ihren ornamentalen und architektonischen Beiwerken auf Kenntnis der lombardischen Renaissance schliefsen lassen, sondern auch manche seiner Gesichtsformen verraten eine Hinneigung zu dem eigentümlichen leonardesken Typus, z. B. die beiden Bildnisse der als Laïs corinthiaca und als Venus dargestellten Dame aus dem Geschlecht Offenburg,[1]) und selbst, wenn auch etwas gemildert, seine berühmte Madonna in Darmstadt. Nicht weniger bemerklich ist der Einfluss der Werke Mantegna's, welcher übrigens damals schon durch dessen Kupferstiche und diejenigen seiner Schule verbreitet war.

Wie wohl nun in der Zeit zwischen 1517 und 1519 ein längeres Verweilen Holbeins in Oberitalien nicht Raum zu finden scheint, so könnte man immerhin annehmen, dass er von Luzern aus eine kürzere Wanderung ins Mailändische unternahm, denn wie sehr man auch seiner aufserordentlichen Begabung ein Vorwärtskommen aus sich selbst zutrauen darf, so mussten doch die ihm gestellten Aufgaben in dem kleinen Luzern und der enge Gesichtskreis seiner dortigen Umgebung hemmend auf die Entfaltung seiner genialen Fähigkeiten wirken. Er hörte dort wohl gelegentlich von den Wundern der Kunst und der Herrlichkeit der Natur in dem Lande jenseits der Berge sprechen, die den Horizont gegen Süden begrenzten; lag doch die Stadt an der begangensten Strafse nach diesem Land und vermittelte den Verkehr des Nordens mit demselben. Wie konnte er bei solcher Nähe dem Drange widerstehen, einen Blick hinein zu thun? Hat man doch in mehreren seiner Zeichnungen Anklänge an den malerischen und wild-schauerlichen Weg, der dahin führt, erkennen wollen. Bei einer Visierung zu einem Glasgemälde, den Bischof St. Pantalus darstellend,[2]) zeigt der landschaftliche Hintergrund eine Schlucht mit einer darüber hochgewölbten Brücke, welche an die Teufelsbrücke erinnert. Eine ähnliche Darstellung findet sich auf dem Holzschnitt der Cebestafel, über welche Vögelin eine gründliche Studie veröffentlicht hat.[3])

Es scheint mir nicht unwahrscheinlich, dass Holbein bereits im Sommer 1517, also vor Beginn seiner Hauptarbeit, der Bemalung des Hertensteinschen Hauses, diese Wanderung unternahm, und dass er erst bei seiner Rückkehr sich in Luzern niederzulassen beschloss, wozu er sich in die Lucasbruderschaft einkaufen musste. Sein Name figuriert in der That in dem Rodel dieser Korporation (»Meister Hanns Holbein hat 1 Gulden gen«); leider aber ohne eine Jahreszahl, welche uns jeden Zweifel aufgeklärt hätte. Überhaupt liegt dieser Rodel nicht in seiner ursprünglichen Gestalt vor, sondern in einer Reinschrift oder Überarbeitung, die ein gewisser Zacharias Bletz um 1541 fertigte.

Da Holbeins letzte Erwähnung in Luzern am 31. Mai 1519 geschieht (Zahlung für ein Brunnenfähnlein) und er den 25. September darauf in Basel in die seinem Beruf entsprechende Zunft »zum Himmel« aufgenommen wurde, so liefse sich eine Wanderung über die Alpen auch in diesem Zeitpunkt denken. Weniger wahrscheinlich

---

[1]) Baseler Museum, Kat. No. 18 und 19.

[2]) Baseler Museum, Kat. No. 84.

[3]) Repertorium für Kunstwissenschaft Bd. V S. 179.

halte ich sie in den Wintermonaten, wegen der damals damit verbundenen Mühseligkeiten und Gefahren. Wie dem auch sei, so genügten einem so genialen jungen Künstler wenige Monate der Umschau in dem an klassischen Kunstschätzen und sonstiger Anregung so überreichen Land, um eine künstlerische Reife zu erlangen, die gewöhnliche Talente durch jahrelange Studien nicht zu erreichen im Stande sind.

Solche Reife erkennen wir denn auch in dem herrlichen Bildnis des Baseler Rechtsgelehrten Bonifacius Amerbach, welches Holbein in Basel kurz nach seiner Aufnahme in die dortige Zunft vollendete und welches den zweiundzwanzigjährigen Meister im Fache des Porträts auf der Höhe seiner Kunst zeigt.

BARTOLOMÉ ORDOÑEZ UND DOMENICO FANCELLI

VON C. JUSTI

Non fumum ex fulgore sed ex fumo dare lucem.

Im Jahre 1871 erschien zu Massa ein Büchlein mit obigen Namen auf dem Titel[1]) — eigentlich als Probe eines geplanten Werkes über die Künstler der Lunigiana, das nie erschienen ist. Die mitgeteilten Aktenstücke verbreiteten Licht über die Lebensumstände der beiden wenig bekannten Bildhauer — von dem Italiener wusste man bis dahin nicht einmal den Familiennamen —, sie enthielten aber auch lang vergeblich gesuchte Aufschlüsse über sein altberühmtes Denkmal Spaniens; sie stellten endlich Fragen und gaben Rätsel auf, geeignet, in verschiedener Richtung die Forschung anzuregen.

DAS TESTAMENT DES ORDOÑEZ

Unter den Aktenstücken befinden sich beider Meister Testamente, das eine aufgestellt vor dem Antritt einer Reise nach Spanien (1512), das andere in der Gewissheit der nahen letzten Reise. Dieses Instrument, ausgefertigt am 5. Dezember 1520 vom Notar Galvani, wenige Tage vor dem Tode des Erblassers, an dessen Krankenbett in der Canonica von S. Andrea, besagte, dass Bartolomé Ordoñez neuerdings aus Spanien nach Carrara gezogen war, um hier mehrere ihm in seiner Heimat erteilte Aufträge auszuführen, vier Marmorgrabmäler, zwei für noch Lebende, zwei für Verstorbene.

[1]) Sopra *Domenico Fancelli Fiorentino e Bartolommeo Ordognes Spagnolo* e sopra altri artisti loro contemporanei che nel principio del secolo decimosesto coltivarono e propagarono in Ispagna le arti belle italiane. Memorie estratte da documenti inediti per cura del canonico *Pietro Andrei*. Massa, Tip. di C. Frediani 1871. 83 pp.

Die vier Denkmäler waren gleichzeitig in Arbeit, Lombarden und Florentiner in der Werkstatt eifrig beschäftigt, als der Tod dem leitenden Meister plötzlich Halt gebot. Voll von der Hoffnung, die versprochenen Monumente in kurzer Frist dem Vaterlande zuzuführen und einen Lorbeer, wie er noch kaum einem Kunstgenossen dort beschieden gewesen, in Empfang zu nehmen, muss er sich plötzlich darein ergeben, seine Werke in fragmentarischem Zustand, in Gestalt eines kleinen Museums teils fertiger, teils nur skizzierter, und nicht einmal vollständiger Stücke zurückzulassen, und die Beendigung fremden, italienischen Händen zu übergeben. Wenn das Testament die Hauptsachen als fertig darstellt, so sind damit die Statuen gemeint: die zahlreichen Reliefs, Statuetten, die Ornamente waren dem sofort nach dem Tode aufgenommenen Inventar der Bottega zufolge, noch weit zurück. Dem Sterbenden blieb nichts übrig, als möglichst für Garantien zu sorgen, dass die Arbeit nach seinen Entwürfen[1]) durch ihm bekannte zuverlässige Meister und Gehülfen, und zu Gunsten seines unmündigen Sohnes und Erben zu Ende geführt werde. Er macht also die namhaft, denen er die Fortsetzung der einzelnen Arbeiten übergiebt, sowie die, welche sie einst ihren Bestimmungsorten zuführen und aufstellen sollen. Alles scheint übrigens nach seinem Wunsch geschehen zu sein. Die Denkmäler stehen, mit einer Ausnahme, noch heute an den Orten, ja in den Kirchen, für die sie damals bestellt waren.

Zwei dieser Aufträge kamen von Spaniens König, nunmehr auch römischem Kaiser, Karl V, der mit der Ausführung des Befehls zwei Mitglieder seines Rates betraut hatte: Antonio de Fonseca, »Oberzahlmeister« *(contador mayor)* und Capitan general von Kastilien, und dessen Bruder, Juan Rodriguez de Fonseca, Bischof von Burgos.[2]) Das dritte und vierte Denkmal waren diesen beiden Fonseca gewidmet. Von letzteren erfuhr man zuerst aus dem Testament; jene zwei kaiserlichen Denkmäler aber waren von jeher wohlbekannt, und bei dem einem sogar der Name unseres Meisters bereits vor siebzig Jahren ermittelt worden. Es ist das Marmorgrab des Kardinals Ximenes († 1518) in Alcalá. Als Cean Bermudez den Namen Ordoñez, damals ein ineditum, dort im Archiv des Kollegs von San Ildefonso fand, rief er: »Wieviel Werke, die man Berruguete, Vigarny und vielleicht Becerra zuschreibt, mögen von diesem grofsen Meister sein, welche die Zeit an den Tag bringen wird.«[3]) Diese Prophezeiung war nun zum Teil erfüllt.

Das andere kaiserliche Monument, bezeichnet als das *Catholici Regis et Reginae Hispaniae*, glaubte man wiederzuerkennen in dem Grabmal Ferdinands von Aragon († 1516) und Isabellens von Kastilien († 1504), in der von ihnen mit der Bestimmung als ihre letzte Ruhestätte erbauten Capilla Real zu Granada. Jener Titel ist zuerst diesen Fürsten und zwar von Alexander VI verliehen worden. Seit 1603 steht ihm zur Seite auch das Denkmal ihrer Nachfolger, Philipps des Schönen und seiner Gemahlin Johanna.

Um sich das Aufsehen vorzustellen, welches die Veröffentlichung des carrarischen Instruments machte, muss man wissen, dass bisher Archive und Chroniken

---

[1]) Rimanendo solo a farsi gli ornamenti di quella (Madonna) secondo il *disegno* lasciato dall' Ordognez. *Campori*, Memorie biografiche degli scultori ec. di Carrara. Modena 1873. 349.

[2]) Rev. D. Episcopum de Burgos et illustrem D. Antonium Fonseca, qui curam tenent de dicta seppultura. Andrei p. 57.

[3]) Cean Bermudez, Diccionario III, 272. Madrid 1800.

wie Überlieferung über den Ursprung dieses prächtigen Mausoleums stumm gewesen waren. Man wusste bis 1871 weder wann es dort aufgestellt worden war, noch wer es befohlen und bezahlt — ob König Ferdinand selbst, oder Philipp der Schöne, oder Kaiser Karl V —, noch endlich die Hauptsache, wer es gearbeitet, nicht einmal, ob ein Italiener oder ein Spanier. Zuerst hatte Diego Clemencin[1]) den burgundischen Bildhauer Philipp Vigarny vermutet, der im Jahre 1529 den Retablo derselben Capilla Real im Stil der Frührenaissance entworfen hat. Ihm schlossen sich Prescott und Sir William Stirling an.[2]) Noch in dem neuesten sonst gut unterrichteten Handbuch Murray's findet man den Namen eines völlig unbekannten Genuesen, Peralta, den auch Passavant herübernahm. Die einzige sichere Notiz stand in dem Reisebericht des venezianischen Gesandten Andrea Navagero, der im Jahre 1526 dem Kaiser nach Granada gefolgt war. Er sah das Denkmal in der Mitte der Kapelle aufgestellt und giebt an, die Monarchen hätten es sich selbst anfertigen lassen: *Quivi fecero fare le loro sepulture di marmo, assai belle per Ispagna.*[3])

Nur einmal, vor funfzig Jahren, war ein Licht aufgedämmert. Gaye hatte in seinem Carteggio (1840) selbstbiographische Aufzeichnungen des Bildhauers Raphael Sinibaldi aus Montelupo mitgeteilt, in denen Folgendes erzählt wird:

Als Raphael, ein Sechszehnjähriger, in der Werkstatt seines Vaters zu Florenz beschäftigt ist, erscheint dort Giovanni de' Rossi aus Fiesole; er sieht Figuren aus Marmor und Gips von des Jünglings Hand; sie gefallen ihm so, dass er den Alten bittet, ihm den Sohn mitzugeben nach Carrara. Dort habe ein verstorbener spanischer Bildhauer, Ordonio (den Raphael *valentissimo* nennt), zwei Denkmäler, »eines Königs von Spanien und eines Bischofs«, unfertig zurückgelassen. Der junge Mensch solle helfen, einige skizzierte Teile in halb und ganz erhabener Arbeit zu beendigen. An dem des Bischofs arbeitete nun Raphael. Gaye knüpfte hieran die (freilich völlig unbeachtet gebliebene) Vermutung, dass das erstgenannte Denkmal das bekannte Ferdinands und Isabellens sein möge.[4]) Da nun Ordoñez verordnet, dass das von ihm unternommene Werk nach Granada gebracht werden solle, so schien die Frage nach dem »grofsen Unbekannten« erledigt. Der Kanonikus Andrei hatte seine Broschüre der Akademie von S. Fernando in Madrid geschickt, und sofort erschien in dem ersten Bande des seit dem Jahre 1872 veröffentlichten nationalen Prachtwerks »Spanisches Altertümermuseum«, eine Monographie Pedro de Madrazo's,[5]) welcher sich rühmte, »als der erste in Spanien den Namen Bartolomé Ordoñez unter den Titel seines vorzüglichsten Werkes gesetzt zu haben«. Man hatte sich dort schon gewöhnt, in richtiger Würdigung des Stils, dies Werk für italienisch zu halten, und demgemäfs auch die angeblichen Fehler der Renaissance, »Willkür und Mangel an

---

[1]) Memorias de la Academia de Historia V, 576. Madrid 1821.

[2]) *Prescott*, History of the reign of Ferdinand and Isabella. London 1870. III, 347. *W. Stirling*, Annals of the Artists of Spain I, 129.

[3]) *Andrea Navagero*, Viaggio in Spagna.

[4]) Parla probabilmente del monumento eretto a Granata alla memoria del re Ferdinando il Cattolico e della regina Isabella. *Gio. Gaye*, Carteggio inedito d'artisti III, 585. Firenze 1840.

[5]) Museo español de antigüedades. Madrid 1872, p. 431 ff. Dieses Verdienst wird auch gepriesen in Fern. Araujo *Gomez*, Historia de la Escultura en España. Madrid 1885, p. 142 ff.

Einheit« daran ausgesetzt.[1]) Die Entdeckung eines einheimischen Namens musste mit patriotischer Genugthuung aufgenommen werden. Hier war ein Spanier, der, wenn auch natürlich in Welschland geschult, den jetzt so hochgeschätzten Quattrocentisten an die Seite gesetzt werden durfte. Und nun fand man auch sofort Züge nationalen Geistes: »einen religiösen, ja mystischen Accent, das nie fehlende Siegel spanischer Kunst zu allen Zeiten«.

Auch ich habe eine Zeitlang geglaubt, dass die Akten über diese Urheberschaft nunmehr geschlossen seien. Und das Einzige, was die Forschung noch beschäftigen könne, sei die Ermittelung des früheren Lebenslaufes und der etwa noch vorhandenen Arbeiten des lange vergessenen Meisters. Dazu bot das Testament wertvolle Winke, und wohlbezeugte Arbeiten gaben eine sichere Grundlage. Diese Untersuchungen erfuhren freilich eine ganz unerwartete Peripetie, als sich herausstellte, dass in dem scheinbar erledigten Prozess doch ein Fehler stecken müsse, der eine Revision nötig machte.

ANFÄNGE IN BURGOS

Ordoñez stammte aus Burgos *(sculptor de Burgos civitate hyspanie)*. Der in Asturien heimische Name Ordoño (Fortunio) ist bekannt aus den ältesten Königsreihen. In einer Kirche von Burgos war sein Vater begraben. Im Fall des Erlöschens seiner Familie, wenn nach dem einzigen ehelichen Sohne auch die Schwester Marina kinderlos stirbt, soll die ihr bestimmte Hälfte des Vermögens den Pfarrkirchen von Burgos zufallen; davon soll über dem Grabe des Vaters ein Marmorbild der Pietas errichtet werden, nebst Weihwasserbecken.

Ob auch seine Anfänge als Künstler in Burgos zu suchen sind? Freilich sind keine Arbeiten von ihm dort überliefert und auch sein Name ist in Künstlerakten nicht gefunden worden. Aber er nennt den damals noch dort lebenden Diego Siloe seinen Genossen *(socius)*, was wohl auf eine Verbindung zu Gemeinsamkeit von Arbeit und Gewinn zu deuten ist. Er vermacht ihm Alles, was er bei ihm in Verwahrung gelassen und gut hat. Dafür soll jener zwei Holzbilder der Heiligen Cosmas und Damian besorgen, für die Bruderschaft des hl. Bartholomäus, seines Namenpatrons.

Burgos war früher als irgend eine Stadt der Halbinsel, schon seit dem Ende des XV Jahrhunderts der Sitz von Meistern, die den neuen Stil anwandten; es galt als die Wiege der *obra del romano*. In einem Handbüchlein der klassischen Ordnungen, *Medidas del Romano*, herausgegeben 1526 zu Toledo von Diego de Salcedo (die älteste spanische Kunstlehrschrift), werden zwei — es sind die einzigen darin vorkommenden Architektennamen — als Vertreter dieser *obra del romano* ausgezeichnet: Philipp Vigarny aus Burgund und Cristóbal Andino. Beide waren in Burgos ansässig. Auch die eine Person des Zwiegespräches, ein sonst nicht bekannter Meister Picardo war Hausmaler des dort residierenden Condestabile von Kastilien. Den Vigarny nennt Salcedo einen aufserordentlichen *(singularísimo)* Bildhauer und vollkommenen Baumeister, praktisch zu Hause in allen Künsten. Dieser Felipe de Borgoña führte seit 1498 drei grofse Reliefs des *trasaltar mayor* aus: figurenreiche, dichtgedrängte Passionsscenen, wohl in der Art seiner heimatlichen Schule, durch

[1]) Franc. *Pi Margall*, in *Granada* Jaen etc., Barcelona 1885, p. 549, vermisst den einigenden philosophischen Gedanken, die Figuren seien *hijos del capricho, defecto capital*, den er in fast allen Denkmälern dieses Stils findet (!)

italienische Eindrücke verändert. Nur das Thor von Jerusalem mit seinen korinthischen Pilastern, dem Schild mit der Vase von Burgos und den vier Flügelkindern im Fries, und die zwei Reliefs mit Herkulesthaten sind eine rein italienische Parenthese. Das unter seiner Leitung seit 1499 ausgeführte Chorgestühl enthält in dem alten, unteren Teil Historien in einem dort neuen, sehr entschiedenen Flachreliefstil. An den Figuren bemerkt man breite Köpfe mit hoher Schädeldecke, kleine halbmondförmige Augen, sparsame, eng anliegende, kurze Faltenmotive; in Muschellünetten sind Büsten nach lombardischer Art eingelassen.

Die Eisengitter des *Rejero* und Baumeisters Andino rühmt Salcedo als unerreicht reizvoll *(venusto)* und elegant; in seiner Werkstatt werde man die mustergültigen Formen römischer Säulen und Basen finden. Er führt das Gitter der Condestabilekapelle (1523) an, das die besten Werke im Reich anerkanntermafsen übertroffen habe. In der That sind die Pilaster und Kandelabersäulen, die Bekrönung mit Rauchpfannen, Medaillons und Konsolen von reiner klassischer Zeichnung.

Jener *socius* des Ordoñez, Diego Siloe, war ein Sohn von Burgos. Sein Vater Gil, der letzte gotische *Imaginero* und Bildhauer, und vielleicht der phantasievoll-originellste Ornamentist, den Spanien besessen hat, hat in seinen spätesten Werke bereits Motive des neuen Stils in diese wundersamen Steindichtungen verwoben. Diego tritt dagegen von Anfang an als Mann des neuen Bekenntnisses auf. Seine früheste beglaubigte Schöpfung, die weltbekannte, an der Wand des nördlichen Querhauses schwebende Freitreppe (1519), zu der der Franzose Hilario das bizarre Eisengeländer lieferte, bekannt aus Roberts' Aquarell, hat von jeher die Maler bestrickt. Den Sarkophag des Bischofs Acuña schmücken grofse Medaillons weiblicher Allegorien, in spanischer Art am Boden sitzend, im Relief zart bis nahe an *schiacciato*. Im Jahre 1529 ging er nach Granada als Baumeister der Kathedrale, des ersten Kirchenbaues in der Formensprache der Renaissance. Aus Burgos verpflanzte er an die Gestade des Genil jene malerischen Portaden, in welchen er dem plateresken Stil seine letzte Gestalt gab: ein kühner, überreicher, aber vollkommen flächenhafter Aufbau, bedeckt mit grotesken Ornamentfüllungen in unerschöpflichem Wechsel und bewegtem Linienzug, über dem Giebel ausklingend als eine Pyramide lodernder Kandelaber, von zwitterhaften Zierwesen belebt.

Dies Alles nun und Anderes, was man von burgalesischen Bildhauern aus der ersten Zeit des Jahrhunderts sieht, hat eine unverkennbare Familienverwandtschaft: Vorliebe fürs Flacherhabene; gedrungene breite Formen, zusammengefasste Gebärden mit starken Drehungen, Gewandung anliegend in welligen Linien; in der Ornamentik Neigung zu lombardischem Reichtum und Entzügelung der Einbildungskraft. Alles Merkmale der malerischen Richtung, welche die spanische Plastik nie verleugnet hat.

Es gab kaum einen Platz damals, wo für Bildhauer soviel zu thun war wie in der alten Hauptstadt Kastiliens. Seit 1514 safs auf dem bischöflichen Stuhl ein kunstverständiger, auf seines Namens Nachruhm bedachter Prälat, der schon genannte Juan Rodriguez de Fonseca. Sein Wappenschild mit den fünf Sternen ziert einige der frühesten, noch im Mischstil gearbeiteten Prachtwerke dieser Zeit, z. B. den wahrhaft berückenden Trascoro in Palencia, von Gil de Siloe; die Portada der Pelliceria am Dom in Burgos von Simon von Cöln, und eben jene Treppe des Diego.

Warum verliefs Ordoñez also seine Vaterstadt? Zuerst wohl um die moderne Kunst an der Quelle kennen zu lernen. Nachweislich ist er 1517 in Neapel gewesen, gewiss längere Zeit, denn ein natürlicher Sohn Diego lebte 1520 dort, wahrscheinlich

bei seiner Mutter. Nach einem Instrument vom 11. Dezember hat ihm damals Marco Rossi 93 Fuhren Marmor für 202 Golddukaten auf der Rhede von Avenza eingeschifft.[1] Aber zu jener Zeit, am Vorabend der grofsen Kommissionen, muss er schon ein bewährter Meister gewesen sein. Gewiss hat er Werke Michelangelo's gesehen: dieses war die Zeit, wo die Bildhauer begannen die dämonische Gewalt des Florentiners zu erleben. Ein damals noch in Italien weilender Landsmann, Alonso Berruguete mag hier sein Führer gewesen sein.

ORDOÑEZ IN BARCELONA

Nach seiner Rückkehr aus Italien liefs sich Ordoñez in Barcelona nieder und verheiratete sich mit einer Tochter der Stadt. Aber er verlor die Frau bald, sie hinterliefs ihm einen Sohn, Georg Benedict, als dessen Vormund er später den mütterlichen Oheim, Mosen Serra einsetzt. Was ihn bestimmte, das ehrwürdige altkastilische Burgos mit der geräuschvollen katalonischen Handelsstadt zu vertauschen, war vielleicht die Leichtigkeit, sich hier, auf dem raschen Seeweg, ligurischen Marmor zu verschaffen. Marmor war für Bildhauer seines Rangs eine Lebensfrage. Schon hatte sich auch bei Spaniens Grofsen der Ehrgeiz carrarischen Marmors verbreitet. Bisher nun waren die Italiener im Jahrhunderte alten Alleinbesitz der Technik dieses edlen Materials. Man sieht es im Nachbarland, selbst bei Unternehmungen einheimischer Bildhauer, wie die fürstlichen Prachtgräber zu Nantes und Brou: sobald carrarischer Marmor in Verwendung kommt, trifft man auf Namen welscher Marmorari. Auch Meister Bartolomé hatte sich einige italienische Gehülfen verschafft, Giovanni de' Rossi von Fiesole und Simon Mantovano. Sie begleiteten ihn dann später nach Carrara; für die Enge des Verhältnisses zeugt das Vertrauen, als er ihnen die Sorge für seine unfertig hinterlassenen Werke anbefiehlt. In Barcelona begegneten sich von jeher italienische, französische, vlämische und deutsche Maler, Bildschnitzer und Steinmetzen, und auch jetzt, beim Eindringen der Renaissance waren Franzosen am Platz. An der schönen Fassade der S. Michaelskirche (jetzt, nach deren Zerstörung, in der Calle de la Merced neu aufgerichtet) liest man den Namen René Ducloux. Ordoñez hatte einen Lehrling *Jaco*, in den Urkunden *francigena* genannt.

Wunderlich wäre es, wenn ein solcher Meister neuester Observanz in der geistig regsamen und glanzliebenden Stadt mit ihrer reichen Kathedrale ohne Aufträge geblieben wäre. In der That hat ihn deren Kapitel mit dem Entwurf des architektonisch-plastischen Schmuckes der westlichen Chormauer *(trascoro)* in der Kathedrale betraut. Die Ausführung ist dann freilich durch seine baldige Abreise auf lange Zeit unterbrochen worden.

Seit in Spaniens Kathedralen der Chor aus dem Altarhaus ins Schiff verlegt wurde, und nun eine dem Hauptthor gegenüber aufgerichtete Wand die Aussicht nach Mitte und Ostende der Kirche abschnitt, entstand die Aufgabe, dem unglücklichen Eindruck dieser Mauer auf die Eintretenden durch dekorative Gliederung und bildnerischen Schmuck womöglich zuvorzukommen.

Hier erhebt sich über einem Stylobat in Bossenwerk von schönem nelkenfarbigem Marmor aus Tortosa eine dorische Ordnung von weifsem Marmor, zehn

[1] G. Campori a. a. O. 343. come egli accettasse l'obbligazione fatta da Marco Rossi di Avenza, di somministrargli 93 carrate di marmo posto in barca etc.

kannelierte Säulen auf reich verzierten Sockeln, mit dorischem Fries, zwischen ihnen vier Reliefs und vier Statuen in Nischen, das Ganze geteilt durch einen breiten Eingang und bekrönt von einer hohen Dockenbrüstung. Die Reliefs (1,30 × 1,25) erzählen die Legende der hl. Eulalia, Schutzpatronin von Barcelona. Bei unverkennbarer Ähnlichkeit der Erfindung sind doch zwei verschiedene Hände unterscheidbar. Neben der ungewöhnlichen Gewandtheit in der Reliefbehandlung bei dem ersten und dritten (das Verhör und der Scheiterhaufen) erscheinen das zweite und vierte (die Geifselung und Kreuzigung), obwohl ebenfalls gut gemacht, gleichgültig, als Leistung eines Nachahmers. Dieser Unterschied ist auch wohl früher bemerkt worden, erst neuerdings aber hat eine Mitteilung aus dem Manual des Kapitels die Erklärung gegeben. [1])

Das von Ordoñez übernommene Werk des Trascoro ist nämlich erst geraume Zeit nach seinem Tode vollendet worden. Im Jahre 1562 beauftragte das Kapitel einen Bildhauer Pedro Vilar, den beiden Reliefs des Bartolomé Ordoño (sic), darstellend die Marter der Heiligen und die Kreuzeserfindung (eine missverstandene Deutung), ein drittes, ebenfalls eine Marterscene, hinzuzufügen. Wenn seine Arbeit so gut ausfällt, wie die des Vorgängers, so soll ihm die Vollendung des Trascoro anvertraut werden. Dieses geschieht denn auch im September 1563. Er wird mit der Ausführung des Ganzen nach der Zeichnung *(traza)* des Ordoño beauftragt und macht zu dem Zweck eine Reise nach Italien auf Kosten des Kapitels. [2])

Die beiden älteren Reliefs haben von jeher die Aufmerksamkeit der Bildhauer gefesselt, lange ehe der Name des Ordoñez mit ihnen in Verbindung gebracht war. Sie geben einen ebenso deutlichen wie günstigen Begriff von seiner bildhauerischen Art. Im ersten steht die christliche Jungfrau, nach der Legende vierzehnjährig, vor dem Kaiser. Als begeisterte Bekennerin hebt sie den rechten Arm hoch empor. Diese Figur scheint eingegeben von Lorenzo Ghiberti. Der Römer sitzt auf reichverziertem Thron, vorgebeugt, das Kinn in der Hand begraben, den Ellenbogen aufs übergeschlagene Knie gestützt, in finsterem unheildrohendem Brüten.

Im zweiten Relief liegt das Opfer der Verfolgung, nackt, nach vorn gewandt, auf dem Scheiterhaufen. Der Kopf ist im Schmerz zurückgeworfen, die langen lockigen Haare fliefsen herab. Die emporzüngelnden Flammen aber haben, in Folge einer plötzlichen wunderbaren Ablenkung, die Schergen und den Kaiser getroffen.

Die Behandlung des Marmors ist in hohem Grade meisterhaft. Die etwas gedrängten Figuren, die Hauptpersonen vor einer hinteren Reihe Nebenfiguren, sind dem Grund wie angeschmolzen. Weiche, flache Modellierung, in fliefsenden, den Körperformen frei folgenden Motiven, wechselt mit fast voller Rundung eines Hauptes, eines Armes, wie ein Zug langer Meereswellen mit einer Sturzwelle abbricht. Die Heilige ist eine feine, vollkommen schöne jungfräuliche Gestalt; die Formen der Männer sind mächtig. Breite Schädel, kraushaarig, wenig ausladende Profile,

[1]) In Auszug mitgeteilt in *España artística y monumental.* Cataluña p. Ant. A. Pijoan I. Barcelona 1884, p. 310, 335.

[2]) Dieses ist die einzige vernünftige Erklärung der wunderlich missverstandenen Aufzeichnung, aus der man die Existenz eines zweiten, vierzig Jahre späteren, mit jenem aus Burgos eingewanderten gleichnamigen, an demselben Ort lebenden, in demselben Stil meifselnden Bildhauers gefolgert hat, dem eine Arbeit abgenommen wird, damit sie ein anderer nach seinem Plan und unter der Bedingung, dass er es so gut macht wie jener, zu Ende führe!





BARTOLOME ORDOÑEZ

MARMORRELIEF IN DER KATHEDRALE ZU BARCELONA II

zuweilen geradlinig, starke Unterkiefer; zwischen breiten Schultern gedrungener kurzer Hals. In diesen wuchtigen Gestalten, mit ihren Kontraposten und dem starken, aber gehaltenen Puls innerer und äufserer Bewegung, und auch in der Behandlung des Reliefs erkennt man den Eindruck Michelangelo's.

Die Verschiedenheit der Hände bemerkt man auch in der Ornamentik. Man betrachte den Sockel des ersten Reliefs, wo auf dem Dreifufs mit den in Akanthus auslaufenden Löwenklauen eine godronnierte Vase steht, an deren Flammen zwei Kinder Fackeln entzünden. Welche Eleganz im Wechsel drahtartiger Feinheit der Stengel mit dem hohen scharfen Hervorquellen der unterarbeiteten Knospen und Blüten: verglichen mit diesem alten Stück, ist alles Spätere, obwohl die Zeichnung des Erfinders beibehalten ist, von einförmig stumpfer Mittelmäfsigkeit. Auf den Fragmenten in den Lichtdrucken kann man diesen Unterschied der Arbeit erkennen.

Hier ist es, wo man sich des Urteils eines Zeitgenossen über den Meister erinnert, — des einzigen, der den Namen Ordoñez verzeichnet hat. Francisco d' Hollanda hat in dem nach seiner italienischen Reise geschriebenen (1548) Traktat über die Malerei eine Liste der besten Künstler in jedem Fach zusammengestellt, soweit er sie aus eigener Anschauung kennen gelernt hatte. Er nennt sie »Adler«, weil sie alle anderen überragen und sozusagen in die Wolken steigen und zum Licht der Sonne sich erheben.[1]) Unter den Bildhauern steht oben an Michelangelo; es folgen Bandinelli, Il Mosca d'Orvieto, Donatello, Nino (dessen Namen er an der Bronzethür des Baptisteriums gelesen hat), Johann von Nola, »der Genuese, welcher die Grabmäler der Karthause von Sevilla gemacht«, Torrigiani, endlich zwei Spanier, Siloe und:

Für die Basreliefs, Ordoñez, Spanier.

Man fragt, was Francisco von ihm gesehen haben kann? Da er im Jahre 1535 in Barcelona gewesen ist, wo er bei dem Kaiser eine Audienz hatte, so liegt es nahe, an unsere Reliefs zu denken. Jene Anklänge an den von ihm verehrten Bonarroti mögen ihn besonders für sie eingenommen haben.

Es ist aber auch möglich, dass Arbeiten von ihm nach Portugal gekommen sind. Im neuen Museum zu Lissabon steht ein grofses kreisrundes Relief der Madonna mit dem Kinde, verehrt von zwei Engeln, in reichem Rahmen mit Cherubim auf blauem Grund, Eierstabring und grünem Fruchtkranz in der Art der Robbia. Der Stil, die Gesichtsformen haben viel Verwandtschaft mit den Figuren an den Denkmälern des Ordoñez. Es stammt aus der Kirche des Klosters Madre de Deus, einer Stiftung der Königin Eleonore, Witwe Johanns II (1508).

Wer jene Reliefs am Trascoro zu Barcelona sieht, wird auch dem schönen gotischen Chorgestühl einen Blick schenken, und besonders einigen hier angebrachten Holzreliefs, die in ihrem dunkelen Material und bescheidenem Raum nicht weniger beachtenswert sind, als jene Marmortafeln.

Dieses Chorgestühl, welches mit seinem fialenbekrönten Baldachin wie eine Cypressenallee an den Pfeilern des Mittelschiffes aufsteigt, war noch in gotischer Zeit von dem Deutschen Michael Loquer und dessen Schüler, Juan Frederic (1483) ausgeführt worden. Jetzt nun, so scheint es, missfiel das völlige Fehlen figürlichen Schmucks. Man fand in den Stirnwänden des östlichen Schlusses und der Durchbrechung der Westthüre noch Flächen, die Gelegenheit gaben zu Ergänzungen nach neuestem Geschmack. Der Künstler bekleidete diese Stirnwände mit einem Relief-

[1]) *Raczynski*, les Arts en Portugal. Paris 1846, p. 56.

aufbau von drei Säulenordnungen, setzte in die zwei oberen Vierecke (dem Rückengetäfel entsprechend) Nischen, mit weiblichen Figuren (Allegorien), in das untere breite Viereck (den Sitzen entsprechend) Passionsscenen. Endlich füllte er die rechtwinkligen Ecken aus mit grofsgeschwungenen Akanthusvoluten und gewann in ihnen noch Umrahmungen für freistehende, aber ebenfalls in Flachrelief modellierte Gruppen. Die Figuren haben schöne volle Formen und anmutige Wendungen, die Leidenshistorie ist in tiefempfundener, ernst gemessener Sprache erzählt, die freien Gruppen sind heftig bewegt. Die Nähe der Zeit, die Verwandtschaft der Typen, die Meisterschaft im Relief und die Ähnlichkeit mit der aus den Grabmälern bekannten Ornamentik legen die Frage nahe, ob nicht auch hier die leitende Hand des Ordoñez im Spiel gewesen ist.

DIE VIER AUFTRÄGE

Während der Meister, wie zu vermuten, mit den Arbeiten in der Kathedrale beschäftigt war, sammelten sich nun jene grofsen Aufträge des Testaments.

Das Denkmal des Juan Rodriguez de Fonseca, Bischofs seiner Vaterstadt Burgos, hat er vielleicht sogar nach Barcelona mitgebracht, wenigstens sagt er, er habe es schon lange angefangen *(jam diu cepisse laborem)*. Nach dem Inventar fand sich freilich die Statue erst *appena abbozzata* vor. Es ist möglich, dass ihn der Prälat seinem Bruder, D. Antonio, empfohlen hat; auch dessen Denkmal scheint schon seit geraumer Zeit in Arbeit: die Statue war bereits »vollendet und eingepackt«.[1]) War nun hiernach Ordoñez gewissermafsen Hausbildhauer der Fonseca, so können ihm der einflussreiche Hofprälat und der Contador mayor, von dem die Auszahlung der Gelder für die königlichen Werke ressortierte, auch die beiden Denkmäler des Kardinals Ximenes und der *Reyes católicos* verschafft haben. Er bittet sie im Testament, diese Arbeiten seinem Erben zu erhalten.[2])

Am 8. November 1517 war in der Stille des Örtchens Roa Fray Francisco Ximenes de Cisneros, bisher Regent von Spanien, einundachtzigjährig, verstorben, kurz nachdem ihm der achtzehnjährige Karl, alsbald nach der Ankunft im neuen Reich, den Verzicht auf seine ferneren Dienste in wenig würdiger Weise kundgethan hatte. Die Gelegenheit war willkommen, das Andenken dieses von kastilischen Herzen gebührend empfundenen königlichen Undanks durch einen kostspieligen Dank in Marmor zu verwischen. Ein Entwurf war bereits am 15. Juli 1518 von dem zur Zeit des Todes des Kardinals in Spanien anwesenden Florentiner Domenico vorgelegt und angenommen worden, die Frist der Übergabe auf anderthalb Jahre bemessen. Aber Domenico war Ende April 1519 zu Saragossa gestorben. Bald darauf ward (nach Cean Bermudez) zu Barcelona ein neuer Kontrakt mit Ordoñez abgeschlossen. Die hohe Summe von 2100 Dukaten wurde in der Bank des Mosen Antica Corneta hinterlegt.

Wann König Karl die Herstellung des Denkmals seiner Vorgänger auf dem Thron angeordnet hat, ist nicht bekannt. Der junge Fürst, der einen guten Blick hatte in solchen Dingen, kann sich auch persönlich von der Befähigung des Ordoñez

---

[1]) G. Campori a. a. O. 349.

[2]) Rogans propterea Rev. d. Episc. de Burgos et ill. D. Ant. de Fonsecha .... ne opus dicte seppulture (d. h. des Königs und der Königin) ab infrascripto suo herede auferatur ...., committens hoc eorum fidei et cure. Andrei p. 57 f.





BARTOLOMÉ ORDOÑEZ

MARMORRELIEF IN DER KATHEDRALE ZU BARCELONA (B)

überzeugt haben. In demselben Jahre, wo die Wahl zu Worms erfolgte, hatte er, am 15. Februar 1519, seinen Einzug in Barcelona gehalten. Dort feierte er, am 5. bis 8. März, als Erbe des Hauses Burgund, das erste Kapitel des Ordens vom goldenen Vliefs in Spanien im Chor der Kathedrale. Grofse Vorbereitungen waren zu diesem Adelsfest getroffen worden. Die Wappen der alten und der neuen (spanischen) Ritter wurden auf das Rückengetäfel der Chorstühle gemalt, wo sie noch heute zu sehen sind, mit der Jahreszahl 1518. Hierher überbrachte der Pfalzgraf die Botschaft der Kaiserwahl.

IN CARRARA

Die vier Aufträge in Barcelona auszuführen, hatte seine Schwierigkeiten. Schon bei der Auswahl des Statuenmarmors wird der Meister sich nicht gern auf fremde Augen verlassen haben; man weifs aus anderen Kontrakten, dass die Spanier auf dessen makellose Reinheit besonderen Wert legten. Und welche Lasten hätten in Avenza verladen werden müssen! An die Übersendung von Gipsabgüssen der Modelle zum Zweck des *scandaglio* und der Rohbearbeitung *(abbozzamento)* scheint man nicht gedacht zu haben: fanden sich doch für noch fehlende Stücke bei Ordoñez Tode nur Zeichnungen vor. Endlich bedurfte er vieler Gehülfen, und diese konnte er dort am besten anwerben, wo stets Bildhauer und Marmorari aus Toskana, Genua und der Lombardei verkehrten.

Zur Ausführung von Prachtmonumenten so zusammengesetzter Beschaffenheit gehörte verschiedenartige Befähigung und Praxis. Oft auch verband sich der leitende Meister mit befreundeten Genossen zu einer Gesellschaft. In unserem Fall fiel der quantitativ gröfste Teil der Arbeit:, die Flächen und Glieder des Sarkophags in den Bereich der *opera di quadro*, und einen *squadratore* hatte Ordoñez schon in seinem familiaris Gio. Rossi zur Verfügung. Die feine Arbeit der Reliefs, der Medaillons, der Grotesken besorgten *intagliatori*. Für die grofsen Adler- und Greifenfiguren nebst ihren Akanthusspiralen, für die Fruchtgehänge, gab es ebenfalls Virtuosen: sie sehen sich in Werken verschiedener Meister völlig gleich.

So entschloss sich Meister Bartolomé, Atelier und Haus zu schliefsen und nach Carrara überzusiedeln. Dieses muss im Anfang 1519, nicht lange nach Übernahme des Ximenesdenkmals, geschehen sein. Von einem der in Carrara gewonnenen Künstler liegt ein Papier vor, wonach dieser ein Jahr lang unter ihm gearbeitet hat. Ohne Zweifel dachte er indess nach Erledigung der Aufträge wieder heimzukehren. Denn Haus und Mobiliar bleiben in seinem Besitz, dort befand sich das Gold, die Silbersachen, der Schmuck, die Kleider und Möbel seiner verstorbenen Frau, deren Verkauf er dann dem Oheim, als Vormund des Universalerben aufträgt.

So erklärt sich die Unterbrechung der Arbeit am Trascoro der Seo. Es gehörte wohl sehr hoher Einfluss, der Wunsch des Kaisers dazu, um das Kapitel zu bewegen, den Meister von seinem Kontrakt zu entbinden.

In Carrara angekommen, wurde ein Haus gemietet, dessen Bottega sich rasch mit Künstlern und Steinmetzen füllte. Zwei spanische Kommissäre waren mitgekommen: D. Juan Bernardo Chiros und Gonzalez Morales, sie titulieren sich *asistens operi caesareae majestatis* (Andrei p. 51). Sie hatten die Zahlungen zu leisten, die Künstler anzutreiben *(festinare eos ad laborandum* p. 62), neu geworbene wurden ihnen vorgestellt. Raphael da Montelupo erzählt uns ausführlich eine ergötzliche Scene, die er bei dieser Gelegenheit mit Chiros hatte. Er fand nach dem Tode

des Meisters ein Dutzend Leute in der Bottega beschäftigt, nicht weniger werden es bei dessen Lebzeiten gewesen sein. In Summa lassen sich aus den Akten und anderen Nachrichten an 24 Namen zusammenstellen. Darunter sind vier Florentiner, viele Lombarden, ein Franzose und nicht ein Spanier.[1])

DAS DENKMAL DES KARDINALS XIMENES,

bestimmt für die Kapelle der von ihm gegründeten Universität zu Alcalá, bei deren Aufhebung und Verkauf der Gebäude nach Madrid entführt, während dieser Unglückstage barbarisch verstümmelt, steht jetzt (seit 1847) wieder in Alcalá, in der Magistral von S. Justo y Pastor, geschützt durch das Gitter des Nicolas de Vergara, dessen Bronzereliefs von jeher mit Recht gepriesen, ja den marmornen des Denkmals vorgezogen worden sind. Der Einband ist hier kostbarer als das Buch.

Nach dem Testament war unser Mausoleum im Jahre 1520 fast ganz, und der Hauptsache nach eigenhändig vom Meister vollendet und soweit eingepackt worden; auch nach dem Inventar fehlten nur einige Zierstücke und die Quadratur.[2]) Danach giebt es die beste Grundlage für Kenntnis der Manier des Ordoñez in diesen Grabdenkmälern.

Die Erfindung kann zum Teil auf den Florentiner Domenico zurückgehen, nach dessen *traza* er sich zu richten versprochen hatte. Doch ward ihm auch empfohlen, das von jenem ausgeführte Denkmal des Prinzen Juan in Avila womöglich zu übertreffen. Über der Tumba mit stark ausladendem Gesims steht das schräg abgedachte Paradebett. Darauf ruht die Gestalt des Erzbischofs, für dessen charaktervollen Kopf er in dem Medaillon des Vigarny, einst im Rektorsaal dort, jetzt in der Universität zu Madrid, eine treffliche Vorlage besafs. In der That lässt das Profil des eisernen Kardinals an Porträtähnlichkeit nichts zu wünschen übrig. Leider hat der Bildhauer dem Antlitz die Züge des Todes gegeben: eingesunkene Augen und gespannte Haut, auch den Abfall der tiefen Horizontale des Körpers gegen den hoch auf Kissen gebetteten Kopf hat er stark betont.

Die Silhouette des Aufbaus ist von prächtig feierlicher Wirkung, und in diesem Punkt hat er das Denkmal zu Avila in der That übertroffen. Aufser durch

---

[1]) Aufser den zwei Italienern, die er aus Barcelona mitbrachte: Giovanni de' Rossi aus Fiesole und Simon Mantovano, denen man vielleicht seinen Alumnus Cristoforo anschliefsen kann, haben unter ihm gearbeitet: Marco (Marcuccio) Bernardi aus Carrara, den er »Gevatter« nennt, einer der Testamentsvollstrecker, der die Denkmäler nach der Rhede von Avenza zu bringen hat; Domenico Vanelli aus Torano, die Carraresen Nicola und Francesco Gheti, der Florentiner Vittorio, genannt Cogono, der Franzose Domenico Ghare oder Garello de Bren aus Lothringen. Ferner noch drei Florentiner, Pandolfo und die Brüder Astoldo und Giovanni. Die Lombarden Francesco da Como, Franchino della Torre di Cumo und Pietro del Mantovano; Giovannino Nelli, Tomeo di Menen Bersugli da Miseglia, Francesco di Filippo Mastri oder del Mastro, der Mehrzahl nach, wo nicht sämtlich scarpellini. Die Vollendung der Denkmäler des Ximenes und des Antonio de Fonseca übernahm Pietro de Aprili aus Carona. An diese schliefst sich Raphael Sinibaldi und die beiden Neapolitaner Jeronimo Sta. Croce und Giangiacomo, und endlich die im Archiv zu Alcalá als Gehülfen am Ximenesdenkmal genannten Genuesen Adamo Wibaldo und Tomaso Forné.

[2]) Andrei, p. 58. Nach Campori, p. 349, war die Figur nebst den Hauptteilen eingepackt, meno alcuna cosa degli ornamenti e la quadratura.

die vier wie Eckakroterien fungierenden Statuetten der sitzenden Kirchenlehrer bewirkt er dies durch die Greifen, deren vorgestreckte Vogelbrust über den eingezogenen Löwenklauen die starre gerade Linie der Tumba durch eine energische Kurve aufs glücklichste maskiert.

In der Arbeit des Einzelnen erkennt man die Hand der Reliefs von Barcelona. Die vier Medaillons heiliger Bischöfe — aufser S. Ildefonso, bei der wunderbaren Überreichung der Casula, sind es eifrig forschende, schriftstellernde Theologen, vielleicht als Anspielung auf die complutensische Polyglotte — haben das aufgeregte Gebahren sixtinischer Propheten. Diese Reliefrunde stehen zwischen Nischen mit Engelgestalten in langen feierlichen Gewändern, Musikinstrumente in den Händen; leider wurden bei fast allen die Köpfe gestohlen.

Der Stil dieser Bildwerke ist geistreich, aber bereits manieriert, man glaubt ihnen die fieberhafte Thätigkeit des überbürdeten Meisters anzusehen. Die Gestalt ist in grofsen, derben Massen entworfen, mit starkem Kontrapost, oft begraben in schweren Gewandstoffen. Die Einzelheiten aber sind in weichem flachem Relief eingetragen, und schliefslich alles sehr geglättet. Ihre *morbidezza* ist von jeher aufgefallen.[1]) In den runden Figuren kommen perspektivische Veränderungen der Flächen vor, der Körper einer sitzenden Gestalt erscheint wie in sich zusammengesunken; Erhöhungen sind niedergedrückt, Vertiefungen verflacht: kurz, man sieht, die Reliefmodellierung verfolgt ihn auch in der *ronde-bosse.*

Man bemerkt bald, dass zwei Kirchenväter, Augustin und Hieronymus, in ganz anderer Manier gearbeitet sind als das Übrige. Hier ist der Stil der korrekte der Rundplastik, die Ausführung genau, bis auf die durchscheinenden Adern und Knochen der trefflichen Hände. Und da erinnert man sich jener Erzählung des Raphael da Montelupo, dem die Ergänzung oder Beendigung solcher Figuren für ein bischöfliches Denkmal übertragen worden war *(no v'era chi finissi certe figure e tonde e di mezzo rilievo).* Freilich schreibt er sich *vier* Kirchenväter zu und giebt die Höhe auf nicht weniger als vier Palmen an; allein hierin kann ihn das Gedächtnis getäuscht haben. Er berichtet aufserdem, nachdem man ihm zuerst diese vier Kirchenväter anvertraut habe, seien zwei Neapolitaner erschienen, Giangiacomo und Jeronimo Santa Croce, die dann als fertige Meister ihm vorgezogen worden seien. Sie skizzieren die Statuetten, und Raphael begnügt sich mit der Ausführung. Nach dem jedoch, was man hier vor Augen sieht, würde man annehmen mögen, dass er zwei von Ordoñez skizzierte Kirchenväter beendigt hat, und nur die beiden anderen von jenen Neapolitanern neu begonnen waren.

Nicht weniger persönlich ist der Charakter der Ornamentik, sie fällt auf durch Reichtum und Eleganz, und gelegentliche Einstreuung grotesker Phantastik. Die Nischen jener Statuetten sind flankiert von schlanken Säulen, denen eine Ara mit Trophäen und monströsen Tieren in Spiralen als Postament dient; das untere Drittel des kannelierten Schafts trägt einen Mantel mit aufsteigenden Zweigen. Die Zwickel der Nischen und der Medaillons sind mit Verschlingungen von Drachenbrut, Harpyien und Vögeln angefüllt. Das reichgegliederte Fufsgesims ruht auf einer hohen, mit

[1]) Gomez, der Biograph des Ximenes sagt (p. 1135 ed. Schott.): Sepulchri monumentum quo est conditus, è Lunensi marmore candidissimo factum est, in quo eius simulacrum indumentis pontificiis, et pastorali pedo ornatum visitur, multaque alia signa rerum variarum in sepulchri lateribus, *tam molliter omnia scalpta,* ut Praxitelis aut Phidiae manibus ducta videri possent.

schwarzem Genueser Marmor *(Promontorio)* bekleideten Platte. Zwischen einem Rundstab mit Zopfgeflecht und einer Welle mit Kleezug steht eine hohe Sturzrinne, ein wahres Prachtstück in seiner Art, gegenübergestellte Fabeltiere: Rosse, Löwen, Hunde, Bären, alle geflügelt, geleitet von Genien; die Tierleiber in Spiralen auslaufend, in deren Augen Vögel sitzen.

DIE DENKMÄLER DER FONSECA

Kein Grund zum Zweifel liegt vor, dass auch die Grabmäler der beiden Fonseca vollendet und nach Spanien gebracht worden sind. Man musste sie vermuten in dem alten Herrensitz der einst mächtigen, längst erloschenen Familie, dem armseligen kastilischen Örtchen Coca, auf dem Wege von Segovia nach Medina del Campo. Hier hatte der Erzbischof von Sevilla, Alonso de Fonseca († 1473), ein Majorat, ein noch als Ruine unvergleichlich schönes festes Schloss und eine Kirche für die Familiengruft gegründet.

In der Kirche S^a. Maria finden sich nun auch vier Marmordenkmäler, zwei einfache Tumben an die kahlen Seitenwänden des Altarhauses gelehnt, zwei Doppeldenkmäler in Nischen mit reicher Architektur im Querschiff, zusammen sechs Statuen. Und rechts vom Altar, gegenüber dem Grab des Gründers, seines Oheims, steht das im Testament erwähnte des Bischofs Juan Rodriguez von Burgos. Der Kopf macht den Eindruck, nach dem Leben modelliert zu sein, und der Marmor hat nicht geschmeichelt. Es ist ein Antlitz von energischer Hässlichkeit: schmale zurücktretende Stirn, starkgekrümmte Nase, mächtige Kiefern und ein langes, durch angesammelte Fettpolster sehr in die Breite gegangenes Untergesicht. Dazu geben ihm die gegeneinander ansteigenden Brauen, die herabgezogenen Mundwinkel und tiefeinschneidenden Mundfalten einen grämlichen, ja bitteren Ausdruck, der fast unheimlich wirkt durch die Wendung des Kopfes nach der Wand zu. Angesichts dieses Hauptes drängt sich die Erinnerung an die letzten Schicksale des Mannes unwiderstehlich auf. Die Monarchen hatten dem vertrauten Ratgeber und Geschäftsträger in unglücklicher Stunde einen Posten von beispielloser Verantwortlichkeit, die Präsidentschaft des Rates von Indien übertragen. Herrschsüchtig und reizbar, hat er Columbus und Magelhães, vornehmlich aber Cortes, vielfach gehemmt, ja verfolgt, zuletzt freilich zum eigenen Schaden. Der Conquistador von Mexiko rief die Entscheidung des Kaisers an und die eingesetzte Untersuchungskommission verurteilte das Verfahren des Prälaten. Dieser Verdruss beschleunigte das Ende des alten Mannes, dessen Gesundheit durch die Strapazen auf seiner Flucht während des Comunerosaufstandes bereits gebrochen war. Die Umdüsterung dieser letzten Jahre scheint einen vorausfallenden Schatten auf sein Bild zu werfen. Man hätte sich von diesem Prälaten und Mäcen gern eine ganz andere Vorstellung gemacht.

In seinem jetzigen Zustand dürfte das Denkmal indes nur ein Bruchstück des von Ordoñez entworfenen und später vollendeten sein. Das Inventar vom 10. Dezember 1520 verzeichnet als dazu gehörig ein bereits fertiges und eingepacktes Madonnarelief, für das die ornamentale Umgebung nach der hinterlassenen Zeichnung noch im Rückstand war; ferner unvollendete Säulen, Kapitäle und Karniefse.[1]) Danach

[1]) Si trovò la figura .... del Vescovo di Burgos .. appena abbozzata e l' imagine della Madonna da collocarsi nel deposito di esso Vescovo già perfezionata e incassata, rimanendo solo a farsi gli ornamenti di quella secondo il disegno lasciato dall' Ordognez. Campori a. a. O. 349.

wäre der jetzt an die leere Wand gelehnte Sarkophag für eine reich ausgestattete Nische bestimmt gewesen, in Uebereinstimmung mit den Doppelgräbern des Querschiffes.

Auch der Sarkophag war erst nach des Meisters Tode in Angriff genommen worden. Die Vorderseite ziert ein Fruchtkranz mit dem Wappen der fünf Sterne, von zwei nackten Kinderfiguren gehalten. Ein solches *quadro* (von fünf Palmen Höhe, vier Breite und einem Dicke) hatte Raphael da Montelupo im Jahre 1521 zu Carrara für das Grab »eines Bischofs« ausgeführt. Auch an den Seitenwangen sieht man das Wappen mit trauernden sitzenden Kinderfiguren.

Dass das Denkmal irgend einmal von einem Unfall betroffen worden ist, dafür giebt es noch andere Anzeichen.

Noch mehr Wert würde man darauf legen, die Züge Don Alonso's kennen zu lernen, des Diplomaten, Finanzmannes und kühnen Heerführers im Kriege von Navarra. Da sein Denkmal 1522 zu Carrara im Hause Ghetti stand und zugleich mit dem des Bischofs versandt sein wird, da ferner seine Gruft sich zu Coca in der Mitte der Vierung befindet, bezeichnet durch eine Inschriftplatte, so wird man annehmen müssen, dass es zerstört worden ist. Die Veranlassung lässt sich mutmafsen. Seit dem während des Aufstandes der Gemeinen von ihm verschuldeten Brande der Handelsstadt Medina del Campo war Antonio die bestgehasste Person dort zu Lande. Sein Haus in Valladolid wurde zerstört, er selbst als Feind des Gemeinwesens geächtet; er hielt es für angezeigt, sich nach Portugal und den Niederlanden zurückzuziehen. Und so ist wohl möglich, dass der fortglimmende Hass die Veranlassung zu einem Streich gegen sein Mausoleum geworden ist.

Alle fünf Denkmäler der Kirche von Coca machen den Eindruck *eines* planmäfsigen Unternehmens. Auch die des 1463 verstorbenen D. Fernando und des Erzbischofs von Sevilla können nach dem Stil nur in dem ersten Viertel des 16. Jahrhunderts gearbeitet sein. Alle fünf ferner bestehen aus Sarkophagen von nahezu gleicher Höhe und Länge (1,50 : 2,10), und überall bildet den einzigen Schmuck der Vorderseite das Wappen der fünf Sterne in einem Fruchtkranz, gehalten von zwei stehenden, nackten oder bekleideten Knaben in Halbrelief. Aber auch die Kirche kann nach den ihrer Gotik eingemischten antiken Formelementen erst um jene Zeit aufgeführt worden sein, und zwar mit Berechnung auf die Grabmäler. Das zeigt der ungewöhnliche Grundriss: lateinisches Kreuz mit vier gleichen, polygonen Abschlüssen, in den drei östlichen je zwei Gräber. Alles ist hiernach das Werk unserer beiden Brüder, nach 1505 der einzigen männlichen Vertreter der Familie. Natürlich werden sie die Denkmäler der Eltern und des Gründers der Kirche eher besorgt haben, als ihre eigenen, also geraume Zeit vor 1519.

Von dem Stil des Ordoñez jedoch vermag man an den drei Monumenten der Vorfahren keine entscheidenden Merkmale zu finden. Sie dürften von einer genuesischen Bildhauergesellschaft ausgeführt sein. Ordoñez erscheint also hier wie bei dem Ximenesdenkmal als Fortsetzer eines von Italienern begonnenen Unternehmens. Beziehungen der Familie zu Genua lassen sich nachweisen. D. Antonio's Tochter Maria war vermählt mit Rodrigo de Mendoza, Marques von Cenete, der im Jahre 1510 den Neubau seines Schlosses La Calahorra im Reich Granada Genuesern übertrug.[1]) Die grofse (verschollene) Fontäne des Patio lieferten die Meister Pietro de Aprili aus Carona und Antonio de Gazino aus Bissone (1512). Es ist derselbe Aprili,

[1]) *Fed. Alizeri*, Notizie dei professori del disegno in Liguria. Vol. V. Genova 1877, p. 79.

dem Ordoñez die Sorge für das unvollendete Denkmal des Antonio de Fonseca letztwillig anvertraut.

Die beiden Doppelgrabmäler in Coca sind von tadelloser Schönheit der Verhältnisse und der plastisch-ornamentalen Einzelheiten. Die Bogennischen sind als Gegenstücke nach dem Grundsatz des Wechsels in der Symmetrie entworfen. In dem des Vaters und der zweiten Gemahlin Teresa de Ayala wird der Bogen flankiert von römischen Halbsäulen auf reichen Postamenten, anmutige Engel mit Palme und Kranz im edelsten Reliefstil füllen die Zwickel, den flachgekrümmten Giebel bekrönt ein Stirnziegel zwischen langgestreckten Doppelvoluten. In dem gegenüberstehenden der zweiten Gemahlin Maria de Avellanada treten dagegen korinthische Pilaster auf, die Zwickel enthalten zwei Medaillons mit Cäsarenbüsten, ein wagerechtes Gesims schliefst den Aufbau ab.

Für die Köpfe der Eltern könnte der Bildhauer nach dem damaligen Stand der Malerei in Kastilien im besten Fall nur unzureichende Bildnisse als Vorlagen gehabt haben, er ist wahrscheinlich ganz frei verfahren, jedoch keineswegs in antikisierender oder verallgemeinernder Weise. D. Fernando ist ein schöner ritterlicher Heldenjüngling, Doña Teresa ein jugendliches Frauenbild von sehr vornehmen Formen: grofse Augen, gebogene scharfrückige Nase, gradfallendes Kinn. Für den älteren Bruder, D. Alonso, der 1505 starb, mochte schon ein brauchbares Bildnis vorliegen: er ist älter als der Vater; die tiefverschleierte Mutter hat ein feines längliches Antlitz mit vorherrschenden geraden Linien.

DAS DENKMAL DES KÖNIGS UND DER KÖNIGIN IN GRANADA

war jedenfalls der bedeutendste, vielleicht der letzte Auftrag, den der Meister erhielt. Man darf sich also hier eine Anschauung von dem Mafs seines Vermögens, die Zusammenfassung und Ausreifung aller seiner Darstellungsmittel versprechen. Die Ruhestätte Ferdinands und Isabellens, nach dem Urteil der Zeitgenossen auch des Auslands der gröfsten Frau von allen, die eine Krone getragen, durch ein Monument in Marmor der Nachwelt zu bezeichnen, der Bedeutung einer solchen Aufgabe wird er sich vollkommen bewusst gewesen sein. Und was sehen wir nun hier?

Ohne Zweifel ein schönes, würdiges Werk, das auch, unterstützt durch die bauliche Umgebung der Kapelle, den Genius des Orts und seine Gedankenverbindungen, auf die Besucher selten den gewollten Eindruck verfehlt hat. Allein wer von den bisher geschilderten Arbeiten des Ordoñez herkommt, wer insonderheit nach dem Denkmal des Kardinals sich einen Begriff von seiner Art gebildet hat, wird hier wie vor einem Rätsel stehen. Der Faden reifst ab.

Gerade eine gewisse Übereinstimmung des Programms, die Wiederkehr jener Medaillons und Statuetten, der Greifengestalten und der vier Heiligen darüber, giebt dem künstlerischen Gegensatz eine um so schärfere Beleuchtung. Dies fällt schon auf in Form und Ornamentik. An die Stelle des Sarkophags mit senkrechten Wandungen (Parallelepiped) tritt ein pyramidaler Aufbau: das Paralleltrapez. Nach jener Formenfülle der Glieder, der Simse und Stützen, nach der um neue Einfälle nie verlegenen Phantastik der Zierkunst überrascht uns eine Zurückhaltung, eine Bevorzugung der einfachsten, ja trockenen Formen. Alles das aber ist nichts gegen den Abstand im Figürlichen. Statt jener Drehungen und Kontraposte überall natürliche, mafsvolle, dem Ernst des Denkmals angemessene, sogar einförmige Motive. Das plastische Gefühl ist ganz anders. Ordoñez ging, möchte man sagen, vom Ganzen

zum Einzelnen, die Teile verschmelzen mit den Flächen, aus denen sie hervortauchen; hier erscheinen die Stücke wie einzeln vollendet und dann zusammengesetzt. Nichts von jenen Licenzen und Vermischungen der Grade im Relief, alles tadellos und schulgerecht gleichmäfsig gearbeitet. Die Verschiedenheit lässt sich in allen Einzelheiten verfolgen, z. B. in der Richtung der betenden Hände.

Man durfte Ordoñez als einen Bildhauer bezeichnen, der sich ganz jenen malerisch bewegten Reliefstil angeeignet hatte, dessen Ascendenz auf Pollajuolo, Donatello und Quercia zurückgeht, neubelebt durch michelangeleske Anregungen. Hier steht man vor einer Arbeit, deren Urheber man ohne Bedenken als einen Nachzügler der Meister des Stils der Feinheit, Eleganz und Grazie bezeichnen würde, der uns bei den Namen Rossellino, Mino und Desiderio vorschwebt.

Man versucht zuerst, sich Möglichkeiten eines solchen Stilwechsels bei demselben Künstler vorzustellen. In diesen drängenden Zeiten kommen ja oft im Leben eines Künstlers recht schroffe vor, wenn auch freilich in umgekehrter Folge. Aber diese Denkmäler sind gleichzeitig in Arbeit gewesen. Man könnte auch an den Anteil der vollendenden Gehilfen denken, die nach des Meisters Ableben sich den Gewohnheiten ihrer Schule überlassen haben werden. Aber der Testator sagt, er habe es »der Hauptsache nach vollendet und wenig in der Hand berühmter Meister zurückgelassen« (S. 57), und überdies ist alles aus einem Guss.

Man steht also hier vor einem Widerspruch der aktenmäfsigen und der anschaulichen Evidenz. In dieser Not erscheint als Helfer der Zweifel: Ist denn die Beziehung des Testamentzeugnisses auf dieses Denkmal wirklich sicher? Könnte nicht ein anderes gemeint sein? Und wirklich, diese Frage ist nicht sobald gestellt, und die Antwort und damit die Lösung des Rätsels steht auch schon greifbar vor unseren Augen. Denn in derselben Capilla Real zu Granada, neben dem Ferdinands und Isabellens, steht noch ein zweites königliches Mausoleum, Philipps des Schönen und der Johanna, ein Blick darauf und es fällt uns wie eine Binde von den Augen. Denn alles, was wir dort erwarteten und nicht fanden: der Geschmack und Stil des Ordoñez, hier ist es mit höchstem Aufwand aller Mittel entfaltet; wir sehen da eine zweite erweiterte, aber ungleich prächtigere Ausgabe des Ximenesdenkmals in Alcalá. Wollte man das Experiment machen, Jemanden von dort nach Granada bringen und auffordern, das Werk des Ordoñez zu bezeichnen: man dürfte wetten, dass er sich keinen Augenblick besinnen und auf das Denkmal Philipps zuschreiten würde. Man braucht nirgendwoher eine Widerlegung zu besorgen, wenn man behauptet, es könne nur in der Werkstatt des Ordoñez zu Stande gebracht sein.

Das königliche Denkmal des Ordoñez-Testaments ist das Philipp des Schönen und der Königin Juana.

Von dessen Entstehung wusste man bisher nicht mehr, als was aus einem Briefe Karls V vom 6. Dezember 1526 hervorging, dass er es in Auftrag gegeben, dass es damals in Genua vollendet stand und in Kürze sein Eintreffen erwartet wurde.[1]) Neuerdings ist ein Aktenstück von Anfang 1524 bekannt geworden, eine Liste der damals noch rückständigen Arbeiten für die Kapelle enthaltend, nebst Kostenanschlag. Dabei sind 800 Dukaten für »Herbeischaffung und Aufstellung

[1]) Bien saveis como por Nos se ovieron mandado labrar en Genova los bultos para las sepulturas del Rey D. Felipe mi señor é padre, é para la reina mi señora madre, despues de sus largos dias, los quales estan ya labrados y se esperan que bernan en breve. Mitgeteilt in *Granada*, Jaen etc. por Franc. Pi Margall, Barcelona 1885, p. 550.

der Statuen Philipps und Johannens« aufgeführt, deren Vorhandensein also vorausgesetzt scheint.[1])

Die erste Nachricht von der Anwesenheit des Denkmals in Granada stammt erst aus dem Jahre 1564. Damals war es vorläufig im königlichen Hospital aufgestellt, und in verwahrlostem Zustande, also dass man 200 Dukaten zur Instandsetzung für nötig hielt.

Aber was sagen die Akten von Carrara zu unserer Behauptung?

Zuvörderst ergiebt sich, dass das Monument des Testaments immer nur bezeichnet wird: ***Sepultura Catholici Regis et Reginae Hispaniae***, nirgends aber die Namen Ferdinands und Isabellens vorkommen.

Sodann dass es heifst ***opus caesareae majestatis***, in Übereinstimmung mit dem kaiserlichen Briefe. Nun aber sagt der zu derselben Zeit in Granada anwesende Andrea Navagero, die Erbauer der Kapelle, Ferdinand und Isabella, hätten sich selbst ihre ***sepulture*** machen lassen. Ist es denkbar, dafs dem Gesandten, als ihm das Denkmal gezeigt und erklärt wurde, verschwiegen worden wäre, dass man es dem Kaiser verdankte, der damals auf der Alhambra Hof hielt? Oder dass der Venezianer einen so wichtigen Umstand vergessen habe? Die einzige Schwierigkeit machen die Jahreszahlen. Das Denkmal Philipps war im Dezember 1526 noch nicht in Granada, die Reste des Königs fand Navagero vorläufig in einer hohen hölzernen Tumba neben dem Marmordenkmal Ferdinands beigesetzt. Das im Testament von 1520 als nahezu fertig beschriebene Werk müsste also noch sechs Jahre in Carrara zurückgeblieben sein. Nun galt freilich bisher für erwiesen, dass es bereits im Herbst 1522 nach Spanien gebracht worden sei. Aber diese Annahme gründet sich lediglich auf ein Aktenstück vom 22. September 1522, worin der Bildhauer Domenico Vanelli sagt, dass die vier Denkmäler damals im Hause des Francesco Ghetti zu Carrara standen; man schloss daraus: zum Transport bereit. Indes erzählt Raphael da Montelupo, nach dem Tode Leo X, während des langen Konklavs, und unter Hadrian VI (1522—23) sei die Arbeit ins Stocken gekommen, weil das Geld ausblieb. Viele Arbeiter seien davongegangen, weil sie mehr als sechs Monate nichts bekommen hatten. Man habe jemanden nach Spanien geschickt, der lange ausblieb, dann zwar Geld mitbrachte, aber nicht viel. — In der That erscheinen Pietro de Aprili und Gio. de' Rossi im Jahre 1524 in Barcelona und werden von dem Vormund Serra zu seinen Prokuratoren bestellt (6. September), mit Vollmacht, die Guthaben des Ordoñez einzutreiben und dessen Schulden zu bezahlen (Campori a. a. O. 271). Am 19. Dezember 1525 machen sie in Carrara als Kuratoren eine Zahlung an Francesco da Como; in dem Akt erscheint der kaiserliche Assistent Chiros noch dort anwesend, und es heifst, am 15. Januar (1525 oder 26?) *si dismise de lavorare*, d. h. wurde die Arbeit geschlossen, und Pietro kehrt nach Genua zurück (Andrei p. 81).

Nur ein Aktenstück scheint mit dieser Annahme in unlösbarem Widerspruch zu stehen. Ordoñez hatte den Florentiner Vittorio, genannt Cogono, den Franzosen Domenico Ghart de Bren und Cristóforo mit der Überführung des königlichen Denkmals nach Granada beauftragt. Nun hat sich ein Testament des Franzosen vom 21. Juli 1525 gefunden, in welchem dieser ein Guthaben bei den Testamentsvollstreckern geltend macht von 55 Goldthalern für Zahlungen an die Familiaren und Diener

[1]) Falta para complimiento para traer é asentar los bultos del Rey Don Felipe é Reina Doña Juana nuestra Señora, 800 ducados. (d. d. 15. Januar 1524.) Mitteilung von M. G. Moreno in Granada.

des Ordoñez, anlässlich deren Hin- und Rückreise nach Spanien, wo sie drei Monate und neun Tage verweilt hätten. War die Aufstellung hiernach 1525 ausgeführt, so kann das fragliche Denkmal nicht das im Dezember 1526 noch erwartete König Philipps gewesen sein.

Indess Domenico sagt nicht, dass diese Reise der Familiaren nach Granada ging und jenen Zweck hatte. Ordoñez hatte auch die Überführung seiner Leiche nach Barcelona verfügt, wo er neben seiner Gattin begraben sein wollte, und mit diesem Geschäft waren ebenfalls Domenico und Cristóforo, aufserdem aber Gio. de' Rossi und Simon Mantovano beauftragt. Und damit wird man nicht jahrelang gewartet haben, zumal da diese Überführung zur Bedingung der Zahlung der diesen Gehilfen von ihm ausgesetzten Legate gemacht war (p. 54). Man muss sich hier erinnern, wie häufig und schnell damals diese Fahrten zwischen Genua und den spanischen Küstenorten des Mittelmeers gemacht wurden.

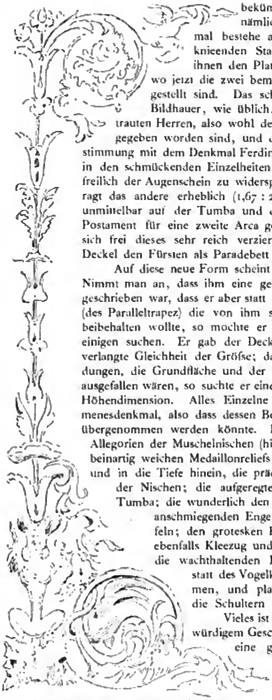
Es fehlt aber auch nicht an positiven Beweisen für die vorgeschlagene Umbenennung. In jenem Aktenstück vom 22. September 1522 bezeichnet Vanelli die vier damals noch in Carrara befindlichen Denkmäler folgendermafsen, — *que opera olim mag^r Bartholomeus conduxerat ad laborandum et finiendum* ad instantiam et pro Ser^mo et Cath. Rege Don Philippo rege Hispanie: *et pro Rev^mo Cardinali de Toleto: et Ep. de Borgo et d^no d^no Antonio de Fonseca hispanis* (Andrei p. 80). Vanelli und dem Notar galten hiernach die auf den Denkmälern abgebildeten Personen für deren Auftraggeber. Dieses trifft zu bei den Fonseca's, nicht aber bei dem Kardinal, der über sein Denkmal keine Verfügung getroffen hat; und schwer glaublich ist, dass Philipp der Schöne († 1505) sich anstatt seines noch lebenden und regierenden Schwiegervaters Ferdinand um dessen und seiner verstorbenen Königin Mausoleum bekümmert habe, oder dass man von selbst in Carrara auf den vor fünfzehn Jahren verstorbenen Philipp geraten wäre. Aber Vanelli hat gewusst, dass die Statuen der Denkmäler, an denen er mitgeholfen, Ximenes und Philipp vorstellten und daraus geschlossen, dass sie *ad instantiam* derselben gemacht seien.

Ganz allein schon entscheidend aber ist folgendes. In dem am 10. Dezember 1520 aufgestellten Inventar des Ordoñez-Ateliers werden von den Einzelfiguren des Königs-Denkmals zwei vom Meister skizzierte namhaft gemacht, es sind der Erzengel Michael und der Evangelist Johannes.[1] Beide finden sich nicht am Denkmal Ferdinands, sondern an dem Philipp's, und zwar zu den Füfsen der Statue, auf beiden Ecken des Sarkophags. Ihre Verschiedenheit im Stil von den anderen Figuren, die sehr durchwühlte Mache, verrät in der That die fremde Hand des vollendenden Bildhauers.

DAS DENKMAL PHILIPPS DES SCHÖNEN UND JUANA'S

ist zweifellos von allen dieser Gruppe das reichste in Aufbau und Zierkunst. Wohl hatte keiner von den Trägern der Krone weniger Anspruch auf eine solche Auszeichnung als der leichtfertige Sohn Maximilians und Mariens von Burgund, der nur mit Widerstreben in das ererbte Kastilien sich begeben hatte. Aber der kaiserliche Auftrag musste alles Frühere überstrahlen. Karl V hat sich zwar wenig um das Einzelne

[1]) Rimanevano a compiersi diversi pezzi del basamento, il deposito, e due angeli *(l. angoli)* con due figure di S. Michele e di S. Giovanni Ev^ta sol^te abbozzate. Campori, a. a. O. p. 348.



Zwickelfüllung vom Denkmal Philipps des Schönen.

bekümmert. Nach jenem Briefe von 1526 nämlich stand er im Glauben, das Denkmal bestehe aus zwei getrennten Tumben, oder knieenden Statuen vielleicht; denn er bestimmt ihnen den Platz an beiden Seiten des Hochaltars, wo jetzt die zwei bemalten Holzstatuen seiner Eltern aufgestellt sind. Das schliefst jedoch nicht aus, dass dem Bildhauer, wie üblich, von den mit der Ausführung betrauten Herren, also wohl den Fonseca's, bestimmte Vorschriften gegeben worden sind, und diese werden sich auf die Übereinstimmung mit dem Denkmal Ferdinands und Isabellens bezogen haben in den schmückenden Einzelheiten und in der Gröfse. Dem scheint freilich der Augenschein zu widersprechen, denn unser Denkmal überragt das andere erheblich (1,67 : 2,07 m). Die Statuen liegen nicht unmittelbar auf der Tumba und dem Deckel, sondern diese ist als Postament für eine zweite Arca gedacht. Auf Löwenpranken erhebt sich frei dieses sehr reich verzierte wannenförmige Gebilde, dessen Deckel den Fürsten als Paradebett dient.

Auf diese neue Form scheint der Meister so gekommen zu sein. Nimmt man an, dass ihm eine gewisse Gleichheit in der Gröfse vorgeschrieben war, dass er aber statt der ihm missfälligen schrägen Form (des Paralleltrapez) die von ihm stets gewählte eines Parallelepipeds beibehalten wollte, so mochte er beides auf folgende Weise zu vereinigen suchen. Er gab der Deckplatte des grofsen Sarkophags die verlangte Gleichheit der Gröfse; da dann aber, bei senkrechten Wandungen, die Grundfläche und der kubische Inhalt des Ganzen kleiner ausgefallen wären, so suchte er eine Ausgleichung in der Richtung der Höhendimension. Alles Einzelne stimmt, wie gesagt, mit dem Ximenesdenkmal, also dass dessen Beschreibung zum Teil wörtlich herübergenommen werden könnte. Man vergleiche nur die weiblichen Allegorien der Muschelnischen (hier die sieben Tugenden), die elfenbeinartig weichen Medaillonreliefs, meisterhaft komponiert im Rund und in die Tiefe hinein, die prächtig zierlichen Säulchen zur Seite der Nischen; die aufgeregten Statuetten auf den Ecken der Tumba; die wunderlich den schrägen Flächen des Deckels sich anschmiegenden Engelfiguren mit ihren Festons und Tafeln; den grotesken Hexensabbat der reichen Basis, wo ebenfalls Kleezug und Torengeflecht wiederkehren. Nur die wachthaltenden Fabeltiere der vier Kanten haben statt des Vogelkörpers üppige Sphinxleiber bekommen, und plaudernde Eroten lehnen sich über die Schultern dieser *speciosa miracula*.

Vieles ist einnehmend, einiges auch von fragwürdigem Geschmack. Der Kampf St. Michaels ist eine grimmige Rauferei, er packt den Teufel am Bart; Johannes, als Ekstatiker, sieht wie drohend gen Himmel, in den Haaren wühlend.

Am vorteilhaftesten als Erfinder erscheint er in den zahlreichen niedlichen Reliefgruppen, die den schrägen Deckel umgeben. Für den Gesamteindruck verschwindend, beschäftigen sie den Betrachter durch schöne Motive, eigenartige Ideen und hie und da Schwierigkeit der Deutung. Man sieht da in buntem Wechsel Tobias mit dem Engel, Thomas vor Christus, einen Engel- und Dämonenkampf.

Die Fürsten sind ganz ideal gebildet. Philipp der Schöne, 28jährig verstorben, ist ein germanischer Siegfried, die noch lebende damals vierzigjährige Witwe Juana, seit fünfzehn Jahren von unheilbarem Wahnsinn umnachtet, wurde, um peinlichen Vorstellungen auszuweichen, mit Verzicht auf jegliche Ähnlichkeit, selbst mit ihren vorhandenen Bildnissen früherer Tage, als eine junge Griechin dargestellt. Sie hat die Vollendung dieses ihres Grabdenkmals fast dreifsig Jahre überlebt.

Wohl kaum dürfte unter den freistehenden Grabdenkmälern der Frührenaissance eines sich finden, das in Aufwand der Ornamentik dieses überträfe. Womit nicht gesagt sein soll, dass es im Schönheitswert der Einzelheiten zurückstehe. Besonders die zahlreichen Füllungen der Zwickel um Medaillonkreise und Nischen enthalten eine wahre Mustersammlung prachtvoller bewegter Motive. Obwohl die monströsen Gebilde einen stehenden Bestandteil bilden, dienen sie doch meist nur als Ausläufer pflanzlicher Zieraten und überschreiten kaum die Grenze des Geschmackvollen. Es ist von hier noch ein weiter Schritt zu jenen Saturnalien des spanischen plateresken Stils der dreifsiger Jahre, als die Diego de Siloe, Covarrúbias und Berruguete mit ihren oft fratzenhaften und sinnlosen Gebilden von traumartiger Willkür (man möchte sagen, Ideenflucht) Fassaden und Denkmäler bedeckten.

DOMENICO FANCELLI

Die Frage ist nun: was wird aus dem berühmten Mausoleum Ferdinands und Isabellens? Es ist wieder zurückgeworfen in die Nacht der Namenlosen, der es vor zwanzig Jahren durch das Testament von Carrara für immer entrückt schien.

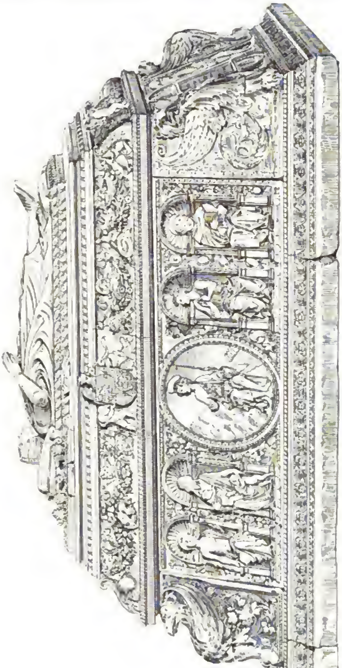
Soll man es nun diesem Los überlassen, bis der Zufall als Glück eines archivalischen Schatzgräbers uns ohne weitere Unkosten von Nachdenken und Forschung den Namen des Autors beschert? Oder versuchen, ob nicht hier einmal der andere, freilich bei Denkmälern dieser Klasse besonders schlüpfrige Weg: die Befragung der Werke selbst, zu einem Ergebnis führt? Das bisherige Geschick der Deutung scheint zu diesem Wagnis aufzufordern. Man sieht ja, wie ein kapitales Dokument zur Quelle des Irrtums, ja ein schwer zu beseitigendes Hindernis der Wahrheit werden kann: *fumum ex fulgore*. Vielleicht aber erhält man durch Verbindung beider Wege *ex fumo lucem*.

Zuvörderst nun wird man wohl auch ohne Notariatsinstrument sich getrauen dürfen, das fragliche Denkmal mit ziemlicher Zuversicht für italienische Arbeit zu erklären. Man zeige uns die Arbeit eines Einheimischen, welche der italienischen Art entfernt so nahe kommt. Die Spanier des Renaissancestils haben eben nie ihre Herkunft verleugnet.

In diesen sehr weiten Kreis kann man aber sofort einen sehr engen einzeichnen, wenn man den Mann unter denjenigen Italienern sucht, die für das Ausland, für Spanien gearbeitet haben. Hier pflegte man gern an Personen festzuhalten, die in einem beifällig erledigten Auftrag gleichsam eine spanische Autorisierung besafsen. Vergleicht man nun die verwandten Werke, anonyme mit eingeschlossen, so dürfte wohl niemand bestreiten, dass unter allen diesen Prachtwerken der Miguel Florentino,



Marmordenkmal Ferdinands und Isabellens
in der Königlichen Kapelle zu Granada.
Von Domenico Fancelli.



Marmordenkmal des Prinzen Johann
in der St. Thomaskirche zu Avila.
Von Domenico Fancelli.

Pace Gazini, Antonio Maria de Aprilis, Pier Angelo della Scala u. a. keines ist, das entfernt so übereinstimmt in allen Stücken, wie das Denkmal des Prinzen Johann, des (1497) früh verstorbenen Sohnes derselben Fürsten. Nach der letztwilligen Verfügung der sterbenden Isabella (1504) sollte ein Alabastergrab ihres einzigen Sohnes in der S. Thomaskirche zu Avila aufgestellt werden, und ihr Wunsch ist von einem der Testamentsvollstrecker, dem Schatzmeister und väterlichen Freund des Prinzen, Juan Velasquez Dávila, und zwar auf eigene Kosten, ausgeführt worden.

Das sympathische Werk war seit langer Zeit bekannt als die Arbeit eines Florentiners, Domenico Alessandri; die von Andrei mitgeteilten Papiere ergaben, dass er aus Settignano stammte und der Familie der Fancelli angehörte, welche Toskana in drei Jahrhunderten namhafte Baumeister, Bildhauer und auch Maler geschenkt hat. Domenico, geboren 1469, verlor als fünfjähriges Kind seinen Vater, ein Ohm gab ihn zu einem Scarpellino, später bildete er sich in Florenz weiter aus.[1] Er ist lange, vielleicht schon seit 1508, und bis zu seinem Tode (1519) für Spanien thätig gewesen und hat zwei Reisen dorthin gemacht, 1512 und 1517. In diesem Jahrzehnt ist also Platz für mehr als ein grofses Unternehmen.

DAS DENKMAL DES PRINZEN JOHANN

Die beigegebenen Umrisse werden besser als Worte die Übereinstimmung der Denkmäler von Sohn und Eltern beurkunden. Diese Ähnlichkeit muss allen aufgefallen sein, die sich mit ihnen beschäftigten; auch hat Valentin Carderera schon darauf hingewiesen,[2] aber der angeblich dokumentierte Name des Ordoñez schnitt weitere Folgerungen ab.

Beide Denkmäler haben die sonst dort seltene Form der pyramidalen Tumba; sie findet sich auch in Vigarny's Monument des Kanonikus Lerma in Burgos. Die Anregung kam vielleicht von Antonio Pollajuolo's Denkmal Sixtus IV in S. Peter. Man trifft ähnliche Formen auch an kunstreichen Truhen der Zeit. Die Erinnerung an das Paradebett der Exequien drängt sich Jedermann auf.

Die Umrisse dieser Pyra werden wiederum belebt durch die zurückgelehnten Greifenfiguren der Kanten. Diese Eckstücke sind durch Zierleisten einrahmend abgeschlossen; die leeren Flächen unter den erhobenen Fittigen sind mit Akanthus- und Rebenspiralen ausgefüllt. Auch sonst stimmt das System der Verzierung mit dem der schon geschilderten Denkmäler überein: das unsrige ist ja wohl erstes Vorbild gewesen. Von den meist beschädigten Statuetten der Nischen ist die schönste die Justitia; die Hoffnung, mit betend erhobenen Armen, steht im Motiv etwa zwischen Civitali und Dalmata. Von den drei Medaillons erinnert die Maria mit dem Kind in Haltung und Bewegung der beiden Arme an Raphaels Poesie. Das Medaillon am Kopfende (S. Thomas von Aquin) und die Inschrifttafel zu Füfsen sind flankiert von schönen nackten Knabenpaaren in Halbrelief, mit erhobenen und niedergestofsenen Fackeln. Der Deckel ist geschmückt mit zwölf Fruchtschnüren, in ihren Ringen

[1] Vasari ed. Milanesi IV, 555.

[2] Los que hubieren visto el monumento sepulcral de los Reyes Católicos en la Real capilla de Granada, podrán formar una idea cabal del sepulcro del príncipe su hijo; sepulcro que si cede algun tanto al de sus gloriosos padres en suntuosidad, acaso le es superior en la excelencia de la escultura. *Valentin Carderera*, Iconografia Española. Madrid, 1855 u. 64. II, LXII. Noch entschiedener betont die Ähnlichkeit Isidoro Rosell y Torres.

hängen aufserdem Waffen, Gefäfse, Instrumente; in den Halbkreisen, die sie bilden, ruhen Medaillons mit Jagdscenen, Thierkämpfen, Satyrn u. a., zum Teil unverkennbar nach antiken Mustern. Die Glieder des Sims zeigen schlichte, bei Holzschnitzwerken gern verwandte Formen.

Dieses Schema nun sieht man mit einigen Zusätzen in dem granadinischen Denkmal wieder aufgenommen. Die Erweiterungen bestehen in einer Teilung des Deckels in zwei Zonen: die untere für die Fruchtgehänge nebst den über ihnen schwebenden Symbolen: Adler, Pelikan, Caritas, Totenkopf; die obere mit Insignien: Castell, Löwe, Pfeilbündel, Joche u. a. Ferner lehnen sich an den Deckel vier Figuren thronender Kirchenväter. Gliederung und Ziermotive der Basis und des Gesimses, der Einfassungen von Nischen und Medaillons sind mit unbedeutenden Nüancen wiederholt.

Das schönste Stück ist das Medaillon mit der Taufe Christi; die Hauptgruppe erinnert an Andrea Contucci. Die schwebenden Engel des Wappens haben den bekannten Wurf der Beine, der in vielen florentinischen Arbeiten befremdet.

Man nahm bis jetzt an, das Prinzendenkmal sei Fancelli's letzte Arbeit gewesen, ohne anderen Anhalt, soviel ich sehe, als die Bezugnahme auf dasselbe in dem Kontrakt für das Ximenesdenkmal. Es ist indess nicht wahrscheinlich, dass man die Ausführung der letzten Verfügung der Königin (1504) zwölf Jahre lang vernachlässigt habe, besonders da der Testamentvollstrecker Juan Velazquez ein persönlich warmes Interesse an der Sache nahm. Wohl aber mag dies Kunstwerk, als eines der ersten italienischen Stils, dem Florentiner als wirksame Empfehlung für gröfseres gedient haben.

Man wird Carderera beistimmen dürfen, wenn er dem einfacheren, vermutlich früheren Werk den Vorzug giebt vor dem späteren, anspruchsvolleren. Die florentinischen Erinnerungen Meister Domenico's mögen wohl damals noch lebendiger gewesen sein. Die jugendlich edlen Formen des wie in sanftem Schlummer hingestreckten Prinzen kamen der Stimmung entgegen, in der man vor das Denkmal des Jünglings trat, mit dem so viel Hoffnungen zu Grabe gegangen waren. Wogegen die Köpfe der Eltern bei unverkennbarer Bildnisähnlichkeit und meisterhafter Modellierung etwas gleichgültig lassen; sie sind nicht frei von schwülstiger Manier, obwohl man diesmal mit abstofsenden Totenzügen verschont wird. Während die weiblichen Statuetten in Avila durch Anmut und eine gewisse naturalistische Frische der Formen den Vergleich mit guten florentinischen Arbeiten wohl aushalten, sind die Apostel der Capilla Real von fast hieratischer Härte und Monotonie in Charakteristik und Wendungen.

* * *

Ich bin am Schluss dieses etwas umständlichen Kommentars zum Testament des Ordoñez. Wenn ihm das gepriesene Denkmal Ferdinands und Isabellens wieder genommen und einem Italiener zugesprochen wurde, so wird er entschädigt durch das mit noch mehr Aufwand von Kunstmitteln hergestellte, bisher anonyme Denkmal ihrer Nachfolger. Beide, seit 1603 in der Capilla Real nebeneinander stehende Werke erscheinen jetzt unter neuen Gesichtspunkten. Italienische und spanische Renaissance, Meisterin und Schülerin treten hier in Wettstreit. In ähnlicher Weise stritten dreifsig Jahre später im Chor zu Toledo ein spanischer und ein französischer Bildhauer: der damals in Kastilien hochgefeierte Alonso Berruguete und der Patriarch

des neuen Stils auf der Halbinsel: Vigarny aus Burgund. Die Inschrift, welche das Kapitel 1543 in jenen Chor setzen liefs, könnte auch auf unseren Fall Anwendung finden:

Certaverunt tunc artificum ingenia
Certabunt semper spectatorum judicia.

Freilich, Italien ist nur vertreten durch einen Toskaner, der doch zu Hause viele seines gleichen hatte; und was er hier geschaffen, hätte ein Menschenalter früher ungefähr ebenso gemacht sein können. Andrea Navagero nennt es »recht schön für — Spanien«. Der Spanier war nicht blofs zu Hause der Angesehenste vielleicht, er segelte bereits mit dem neuesten Wind. Wie Berruguete, der um dieselbe Zeit als Ordoñez starb, aus Italien heimkehrte, hat er bereits den Michelangelo gekannt.

Von Bedeutung für die allgemeineren geschichtlichen Verhältnisse ist, dass die malerische Richtung der spanischen Plastik und ihr ornamental-phantastischer Zug sich bereits gleichzeitig mit der ersten Aneignung des neuen Stils ausspricht.

Wenn das Werk des Toskaners als das einfachere, im Stil reinere mehr gefällt, so verdankt er dies eben der guten Überlieferung, die ihn trug. Ist des Spaniers Geschmack und Korrektheit zuweilen zweifelhaft, so interessiert er uns doch mehr als der originellere, eigene Wege gehende Charakter, und dann durch sein tragisches Geschick, das nicht blofs in dem plötzlichen Tod zur Unzeit liegt. Ordoñez trug Sorge für seines Namens Dauer, die er den Marmorschöpfungen allein nicht anvertrauen wollte. Er bedachte aufser der Vaterstadt Burgos und dem Wohnort Barcelona auch die Kirchen von Carrara, S. Andrea und S. Maria, sowie die Bruderschaften mit Legaten, welche zum Teil bestimmt waren, sein Gedächtnis dort zu erhalten. In S. Maria sollten Paramente oder Silbergerät für zehn Dukaten angeschafft werden, bezeichnet mit seinem Wappen. Der Bruderschaft der seligen Jungfrau von der Rose *(societas disciplinatorum parvulorum)* setzte er 25 Golddukaten aus, zur Erweiterung des Hauses und zum Bau einer Marmorthür *(hostium marmoreum)*, darauf sein Wappen und ein Epitaph mit Angabe des Legats. Die an der ehemaligen Stadtmauer gegenüber dem Hauptthor gelegene, damals im Bau begriffene Kapelle S. Maria della Rosa kam später an die Karmeliter. In der Fassade sieht man im Hochrelief Maria, eine Rose haltend, mit dem Kinde, und darunter die Inschrift

BART. ORDONII. HISP. SCVLP.
MVNVS 1521

Man hat diese Skulptur dem Ordoñez zugeschrieben. Das Testament sagt aber nichts von einem Bilde, und das jetzige stammt aus späterer Zeit, mag aber wohl von jenem Vermächtnis bestritten worden sein.

Trotz dem allen ist der Mann, den ein toskanischer Zeit- und Kunstgenosse hoch stellte und den der vielgereiste Francisco d'Hollanda zu den »Adlern« rechnete, dreihundertjährigem Vergessen verfallen, bis ein Notariatsakt in Carrara den Ariadnefaden lieferte, in zerstreuten, zum Teil namenlosen Werken seinen einst ruhmreichen Lebensweg wenigstens bruchstückweise zu ermitteln.

ZWEI CISTERZIENSERKIRCHEN
EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER ANFÄNGE DES GOTISCHEN STILS

VON G. DEHIO

Die Kunstwissenschaft auf ihrer gegenwärtigen Stufe ist absoluten ästhetischen Wertbestimmungen abgeneigt. Wenn man aber zum Mafsstab nimmt, wieviel eine Epoche schöpferischer Gedanken hegte, wieviel Gestaltungskraft in ihr wohnte, so ist unter allen Jahrhunderten der Baugeschichte kein gröfseres zu finden, als das zwölfte. Die Forschung hat noch ein gewaltiges Stück Arbeit vor sich, bis sie den Reichtum dieser unvergleichlichen Zeit in ein vollständiges Bild wird zusammenfassen können. Die wichtigste Aufgabe bleibt, die Stellung des werdenden gotischen Stils zur allgemeinen baugeschichtlichen Bewegung in ihrer Relativität richtig zu bestimmen. Sein alles überragender und überschattender geschichtlicher Erfolg verdeckt nur zu leicht für unseren Blick so manche der Beachtung an sich sehr würdige Nebenerscheinung. Schon jetzt lässt sich sagen, dass die Gotik keineswegs das war, als was sie so gern ausgegeben wird: gleichsam die Diagonale im Parallelogramm der sämtlichen neben einander arbeitenden Kräfte; vielmehr hat es aufser ihr noch andere, sicher entwickelungsfähige Baugedanken gegeben, die sie nicht in sich aufnahm und die deshalb der Verkümmerung verfielen (vergl. meinen Aufsatz »Romanische Renaissance« im VII. Bande dieses Jahrbuchs). Aber auch innerhalb der im Entstehen begriffenen gotischen Bewegung ist doch nicht alle Initiative auf einen einzigen Punkt — es soll die französische Königsdomäne sein — konzentriert gewesen. Man fasst den Begriff der Frühgotik oder, wenn man den neuerdings von den Franzosen gern gebrauchten Ausdruck bevorzugen will, der rudimentären Gotik zu eng, wenn man nur das ihr zurechnet, was sich als unmittelbare Vorstufe derjenigen Fassung des Stiles, die nachher zur Herrschaft gelangte, ausweisen kann. Unbefangene, d. i. durch das Endresultat nicht rückwärts beeinflusste Betrachtung wird nicht eine, sondern drei im Wesentlichen selbständige Schulen der primitiven Gotik anzuerkennen haben: aufser der im engeren Sinne französischen eine angevinische und eine burgundische. Sie bewegen sich auf dem Boden der gleichen konstruktiven Grundgedanken, aber die Ziele der künstlerischen Komposition sind in jeder von ihnen andere. Die französische Schule ist die kräftigste, entschlossenste, folgerichtigste. Aber es ist doch nicht ihre innere Überlegenheit allein, sondern auch die vielfache Gunst von Begleitumständen, die mit der künstlerischen Entwickelung als solcher nichts zu thun haben, was sie vermochte, in die Bahn der anderen einzudringen und sie als folgsame Trabanten hinter sich her zu ziehen.

Die beiden nachstehend publizierten Denkmäler gehören, nicht geographisch, aber stilistisch, zur burgundischen Frühgotik. Da sie bisher ganz unzulänglich be-

schrieben und abgebildet waren, ist der Forschung sehr entschuldbarerweise ihre Bedeutung für die allgemeine Stilgeschichte entgangen; thatsächlich füllen sie in deren Zeugenreihe jedes an seiner Stelle eine empfindliche Lücke aus. Was an ihnen blofs individuell interessant ist, glaube ich füglich übergehen zu sollen. —

Die burgundische Bauschule war in der ersten Hälfte des XII Jahrhunderts durch Zahl und Grofsartigkeit ihrer Unternehmungen, durch Kühnheit der Konstruktion und gediegenen Reichtum der Ausführung die erste, nicht nur Galliens, sondern des ganzen Abendlandes. Nach der Mitte des Jahrhunderts trat ein gewisser Stillstand ein; wenigstens insofern, als die Bewegung von ihrem bisherigen Führer und Schutzherrn, dem Orden von Cluny, abhing; dessen Baulust war gesättigt, und, wichtiger als das, seine innere Schwungkraft erlahmte, seine moralische Macht kam ins Sinken. Cluny's Nachfolgerin als erste Grofsmacht im abendländischen Mönchtum wurde Cisteaux. Wie aber kirchengeschichtlich der Cisterzienserorden eine Abzweigung des clunyazensischen ist, so ist auch die cisterziensische Baukunst nur ein neuer Trieb am unerschöpften Stamme der burgundischen. Ein neuer Trieb freilich mit sehr veränderter Richtung. Die gegen das alte Clunyazensertum gerichtete religiös-sittliche Opposition fand sogleich ihr Seitenstück in einer künstlerischen Opposition. Ich habe an anderer Stelle gezeigt, dass in der burgundischen Architektur der ersten Hälfte des XII Jahrhunderts zwei Stilrichtungen gebunden lagen: eine auf die Wiederherstellung altrömischer Bauformen, eine andere auf die kommende Gotik hinstrebende. Diese letztere war es, welche die Cisterzienser aufgriffen. Dass in der kritischen Zeit der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihre Weiterentwickelung fast ausschliefslich in die Hände dieses Ordens gelegt war, ist ihr Schicksal. Die herbe Einseitigkeit in der Weltanschauung der Cisterzienser bannte ihr künstlerisches Programm, wie man weifs, in enge Schranken; sie haben nichts von gleichem Gedankenreichtum und gleicher Gröfse der Anschauung hervorgebracht, wie die französische Erstlingsgotik oder gar wie die Kathedralen von Angers und Poitiers; dafür waren sie die ersten, die die Keime der Gotik über Frankreichs Grenzen hinaustrugen. In einer Zeit auftretend, in welcher der nationale und provinzielle Individualismus der romanischen Kunst in vollster Blüte stand, kehrte die Cisterzienser-Architektur eine entschieden weltbürgerliche Tendenz heraus, allein schon darin der Gotik wesensverwandt.

Worin bestand nun das Gemeinsame der Cisterzienserkunst, das sich mit den vorgefundenen National- und Provinzialstilen wie Einschlag und Kette durchdrang? Anfangs allein in einer Reihe von Verneinungen, darauf in positiven Tendenzen von zunehmender Charakterbestimmtheit. Das Wichtigste ist das Streben nach Gewinnung eines rationellen und soliden Gewölbesystems. Die Verwandtschaft desselben mit dem gotischen ist oft hervorgehoben, aber hinsichtlich seines Ursprunges durchaus noch nicht befriedigend erklärt. Man verweist auf die französische Herkunft des Ordens. Soll das soviel heifsen — und Vielen ist dieser Sinn der selbstverständliche — wie Einfluss der französischen Königsdomäne, so wären Beweise zu fordern, die aber noch nicht beigebracht sind. Verfassung und Baugewohnheiten des Ordens machen es viel wahrscheinlicher, dass die mafsgebenden Muster im engeren Umkreise des Mutterklosters und seiner vier ältesten Töchter, welche zusammen die Leitung des Ordens in Händen hatten, d. i. geographisch ausgedrückt, in Niederburgund und Hochchampagne zu suchen seien. Hier aber stehen wir, was die Denkmäler betrifft, vor einer verhängnisvollen Lücke. Während anderswo Hunderte von Kirchen aus der Blütezeit des Cisterziensertums erhalten sind, sind sie auf dessen heimatlichem

Boden mit wenigen Ausnahmen alle zerstört. Da ist es verhältnismäfsig noch ein Glück zu nennen, dass von diesen wenigen erhaltenen doch eine zu den fünf Hauptkirchen gehört: es ist die von Pontigny. Bisher war nur der Grundriss bekannt.[1]) Der relativ viel wichtigere und lehrreichere Quer- und Längenschnitt wird hier zum ersten Mal veröffentlicht.[2])

Zur Geschichte des Klosters entnehmen wir der »Gallia christiana«[3]) die folgenden Daten. *Pontiniacum*, die zweite Tochter von Cisterz, ist im Jahre 1114 gegründet. Im Jahre 1157 hatte die Zahl der Mönche ein halbes Hundert überschritten, einige Jahre früher (»circa a. 1150«) war ein Neubau der Kirche und der Klostergebäude begonnen. Die Kirche ist, wie, alles erwogen, behauptet werden darf, dieselbe, die wir heute vor uns sehen. Nur noch einmal, kaum ein Menschenalter nach

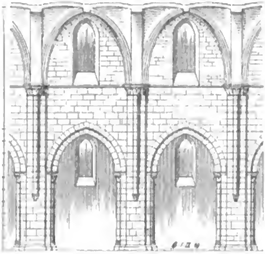


Fig. 1. Pontigny. System des Langhauses.

ihrer Vollendung, hat eine Überarbeitung einzelner Teile stattgefunden, späterhin ist sie unberührt geblieben. Diese zweite Bauepoche gab der ursprünglich ganz schlichten Westfassade durch Vorblendung von Bögen und Säulen ein etwas schmuckvolleres Ansehen; sodann erweiterte sie den Chor. War derselbe ursprünglich sicherlich platt geschlossen, so wurde ihm jetzt nach dem Beispiel der inzwischen ebenfalls neu und gröfser aufgebauten Kirche von Clairvaux (deren Plan in einer älteren Aufnahme überliefert ist — danach: Kirchliche Baukunst, Taf. 191) polygone Grundform

[1]) Dehio und v. Bezold, die kirchliche Baukunst, Taf. 191, nach Chaillon des Barres. Aufsenansichten ebenda, Taf. 272, 274.

[2]) Aufgenommen von G. v. Bezold bei unserem gemeinschaftlichen Besuch im Herbst 1889.

[3]) Tom. XII p. 439 ff. Die Monographie von Chaillon des Barres (Paris 1844) hat für die ältere Zeit keine selbständigen Quellen.

mit polygonem Umgang und Kapellenkranz gegeben. Diese Abweichung von dem bisher gebräuchlichen Ordensschema ist jedoch nicht einem Einfluss des sogenannten französischen Kathedralengrundrisses zuzuschreiben, wie R. Dohme und ihm folgend andere Autoren annehmen, sondern liegt gleichfalls in der Tradition der (jüngeren) burgundischen Schule; das unmittelbare Vorbild gab wahrscheinlich die Kathedrale von Langres,[1]) in deren Sprengel Clairvaux lag und durch deren Bischof die dortige Kirche im Jahre 1174 geweiht war. Die Erweiterung des Chors von Pontigny ist also nach 1174, indes auch nicht sehr viel später (in runder Ziffer: um 1180) ausgeführt. Der stilistische Abstand zwischen ihm und dem Quer- und Langhaus ist grofs genug, um für die letzteren den von der Gallia christiana angegebenen Termin des Baubeginns »um 1150« vollkommen glaublich erscheinen zu lassen. Man erkennt sogleich die Wichtigkeit dieser chronologischen Feststellung: sie besagt, dass wenige Jahre nach dem Bau des Chores von Saint-Denis und ersichtlich unabhängig davon die burgundischen Cisterzienser ein System anwendeten, das die frühgotischen Konstruktions- und Formgedanken nicht minder klar ausspricht; ein System, das sich die Aufgabe zwar einfacher stellt, wie die Schule von Saint-Denis, aber deshalb nach mehreren Seiten in der folgerichtigen Durchführung schon über sie hinaus gehen kann.

Werfen wir einen Blick auf die unmittelbar vorangehende Stufe der Cisterzienserarchitektur. Als Beispiele sind in Niederburgund Fontenay, in Hochburgund Bonmont und Hauterive erhalten. Sie haben im Hauptschiff noch das traditionelle spitzbogige Tonnengewölbe; die Gewölbe der Abseiten sind gleichfalls zugespitzte Halbcylinder, aber gegen das Hauptschiff perpendikulär gestellt, und zwischen ihnen befinden sich, den Gurtbögen des Hauptschiffs zum Widerlager dienend, untermauerte, oberwärts über die Dächer nicht hervortretende Strebebögen.[2]) Es ist ein System, das in Bezug auf Solidität der Konstruktion dem von der jüngeren Schule von Cluny aufgebrachten überlegen ist, aber in der Unfreiheit der Raumentwicklung und dem Mangel direkter Beleuchung des Mittelschiffs doch eine niedere Stufe bedeutet. Das einzige, was aus diesem Dilemma heraushelfen und nach allen Seiten den Weg zu Fortschritten frei legen konnte, war, wie es schien, der Übergang zum Kreuzgewölbe. Es ist interessant zu sehen, dass diese Ansicht so ziemlich gleichzeitig in allen, unter sich so verschieden gearteten Bauschulen Frankreichs ihr Haupt erhob. Eben darin liegt die Erklärung, weshalb der Schwerpunkt der Entwicklung jetzt, um die Mitte des XII Jahrhunderts, plötzlich auf den so lange an letzter Stelle zurückgestandenen Norden übersprang. Denn er, der am spätesten mit dem Gewölbebau begonnen hatte, war sogleich auf das Kreuzgewölbesystem geraten, während die älteren Schulen im Süden der Loirelinie begreifliche Mühe hatten, von ihrer ruhmreichen aber ganz anders gerichteten Tradition sich loszumachen. In Burgund sind die Kirche von Chateauneuf (Tonnengewölbe mit Stichkappen) und die hinsichtlich des in ihr enthaltenen Fortschrittes sehr überschätzte Vorhalle von Vézelay lehrreiche Beispiele aus der tastenden Übergangszeit.[3]) Damit das Kreuzgewölbe das leistete, was man von ihm forderte, musste es sich erst zum Rippengewölbe reformiert haben. Die Geschichte dieser so unvergleichlich wichtigen Neuerung bestätigt, dass es bei einer Erfindung nicht allein darauf ankommt, dass sie gemacht wird, sondern vorzüglich auf das,

[1]) Die kirchliche Baukunst, Taf. 121.
[2]) Vergl. die Abbildung bei Viollet le Duc I, 179.
[3]) Die kirchliche Baukunst, Atlas Taf. 141, 149, Text S. 410.

wozu sie weiter benutzt wird. So gehören die ältesten Rippengewölbe in Frankreich Gebieten an, in denen man sie am wenigsten erwarten würde: sie zeigen sich in den Vorhallen von S. Victor in Marseille und von Moissac vielleicht noch etwas vor 1100 und in der Krypta von Saint-Gilles 1116, dagegen in Franzien und der Picardie nicht vor 1120—30. Was Burgund betrifft, so hatte der Erbauer der Vorhalle von Vézelay (beg. 1132) von den Tugenden des Rippengewölbes noch keine Kenntnis. Dem Erbauer von Pontigny aber waren sie schon klar zu Bewusstsein gekommen: die Gewölbe sind hier wirklich gotisch, d. h. mit ihrer Hauptlast auf die vier Eckpunkte konzentriert. Dadurch erst kommt das im übrigen über den Typus von Fontenay nicht hinausgehende Strebewerk zu voller Wirkung. Die Konstruktion ist, wie ein Blick auf den nachstehenden Querschnitt lehrt, klar durchdacht, vorsichtig, aber doch auch alles Entbehrliche vermeidend.[1] Die Höhenentwicklung der Schiffe hat gegen Fontenay beträchtlich gewonnen, aber sie ist doch noch an verhältnismäfsig enge Schranken gebunden, darin liegend, dass die Kämpfer der Mittelschiffsgewölbe mit den nach oben durch die Dächer der Seitenschiffe begrenzten Strebebögen auf gleicher Höhenlage zusammentreffen müssen. Der feine künstlerische Sinn des Meisters bewährt sich in der glücklichen Anpassung des inneren Systems an den Querschnitt; es wird dadurch eine freie und luftige Raumwirkung erzeugt, die man aus der geometrischen Zeichnung nicht ohne weiteres erraten wird und die das überaus schlichte Werk erst künstlerisch adelt. Echt cisterziensisch ist die knappe, straffe, festgeformte Behandlung der Glieder, die völlige Unterdrückung alles Zierrats; echt cisterziensisch weiter die Konsequenz, womit die Spitzbogengestalt, vielleicht hier zum ersten Mal, auf die Fenster ausgedehnt ist,[2] welche in der französischen Frühgotik, wie man weifs, noch eine Zeit lang rundbogig blieben. Auch in einigen anderen Punkten kommt die durch Pontigny vertretene Cisterzienser-Frühgotik der entwickelten Gotik näher als die erste Generation der französischen: sie hat die durchlaufende Travee und den oblongen Gewölbegrundriss, während jene noch am gebundenen System, dem Stützenwechsel, dem sechsteiligen Gewölbe, den Emporen festhält.

Ob die Kirche von Pontigny der eigentliche »Schöpfungsbau« der Schule war oder vielleicht eine andere Kirche des Ordens — es könnte nur Cisteaux dafür in Betracht kommen — bleibe dahingestellt. Sie muss uns für ein ganzes untergegangenes Geschlecht burgundischer Cisterzienserkirchen als Ersatz dienen. Als sicher dürfen wir annehmen, dass eine nennenswerte Weiterentwicklung des Typus nicht mehr eingetreten ist. Schon der Neubau des Chors von Pontigny zeigt die beginnende Überflügelung durch die Schule von Franzien.

* * *

Aus dem bisherigen erhellt, worauf bei der Untersuchung der frühgotischen Elemente in der aufserfranzösischen Cisterzienserarchitektur die Fragestellung sich zu richten hat: darauf, ob dieselben burgundischer oder nordfranzösischer Herkunft

---

[1]) Daraus, nicht etwa aus höherem Alter, erkläre ich mir den Mangel der Rippen in den Seitenschiffsgewölben.

[2]) Der Gedanke kam in Pontigny erst während der Bauführung; die zuerst begonnenen Teile, die Kapellen des Transseptes und die westliche Vorhalle haben noch Rundbogen; daraus etwa auf eine Unterbrechung des Baues zu schliefsen, wäre angesichts seiner grofsen Einheitlichkeit in allen übrigen Merkmalen unzulässig.

sind. Voraussichtlich wird nicht immer eine sichere Antwort zu geben möglich sein. In der Denkmälergruppe jedoch, von der im folgenden die Rede sein soll, liegt das Verhältnis klar. Ihren Mittelpunkt bilden die Abteien von Fossanova und Casamari im südlichen Kirchenstaat, jene am Fufse der Volskerberge gegen die pontinischen

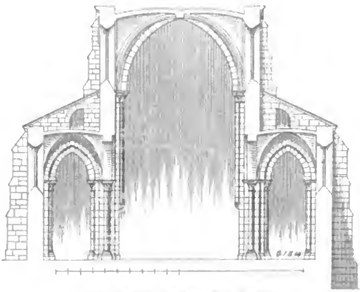


Fig. 2. Pontigny. Querschnitt des Langhauses

Sümpfe gelegen, diese im oberen Saccothal, einige Miglien südöstlich von Frosinone. Die Kirche der ersteren, als die ältere, hat uns zunächst und vorzüglich zu beschäftigen.[1])

[1]) Im Spezialkatalog der auf der Turiner Ausstellung vom Jahre 1884 veranstalteten Mostra della città di Roma (er fiel mir bei einem Besuch in Rom im Frühjahr 1886 in die Hand) beschreibt der Ingenieur Herr Raf. Ojetti die in Rede stehenden, zu Ende des XII resp. Anfang des XIII Jahrhunderts entstandenen Kirchen als Bauten rein gotischen Stiles. Wie sehr mich diese Angabe in Erstaunen versetzte und meine Neugier reizte, brauche ich keinem Kenner der Architekturgeschichte zu erläutern. Ich machte mich auf den Weg zunächst nach Casamari. Der erste Blick durch die geöffnete Kirchenthür sagte mir, dass ich mich kunstgeschichtlich nicht mehr in Italien, sondern in Frankreich befand. Leider nötigte mich schon am nächsten Tage eine aus der Heimat eingetroffene Nachricht, die begonnene und noch nicht ganz beendete Aufnahme abzubrechen und nach Rom und über die Alpen zurückzukehren. Damit blieb auch der beabsichtigte Besuch in Fossanova unausgeführt. Meine Aufnahme von Casamari (Grundriss und System) habe ich inzwischen in der 3. Lieferung des Atlasses zur Kirchlichen Baukunst (1888) publiziert, aber noch nicht im Text besprochen. Alle Bemühungen, einen der vielen in Italien reisenden jungen Architekten zur Aufnahme auch von Fossanova zu bewegen, waren fruchtlos geblieben. Erst im letzten Herbst kam, Dank der unermüdlichen Gefälligkeit des zweiten Sekretärs am Archäologischen Institut, Herrn Dr. Hülsen, durch den Architekten Svend Kristenson die an dieser Stelle mitgeteilte Aufnahme zustande. Inzwischen hat der Amerikaner A. L. Frothingham im American

Dem Cisterzienserkloster *Fossanova* war an derselben Stelle ein benediktinisches von sehr alter Gründung vorausgegangen. Im XII Jahrhundert durch die zunehmende Ungesundheit der versumpften Landschaft in Verfall geraten, wurde es im Jahre 1131 vom Papst dem hl. Bernhard zur Reform übergeben. Im Jahre 1135 erfolgte die Aufnahme in den Orden von Cisterz; doch scheint es, dass die alten Mönche blieben, und nur an ihre Spitze ein Franzose, Gerard, trat, der 1170 Abt von Clairvaux

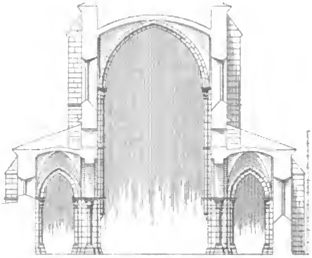


Fig. 3. Fossanova. Querschnitt des Langhauses.

wurde; ihn ersetzte Godefroid, ein Lieblingsschüler Sanct Bernhards. Die Blütezeit des Klosters begann 1179 mit den grofsen Schenkungen, mit denen es Kaiser Friedrich Barbarossa, zur Besiegelung des soeben in Venedig mit dem Papst geschlossenen Friedens, begabte. Bald darauf wird der Neubau der Kirche in Angriff genommen sein, eben der,

Journal of Archaeology, März-Juniheft 1890, die Bauten von Fossanova ausführlich beschrieben; sechs photographische Ansichten und zwei allerdings ungenaue geometrische Skizzen sind beigegeben. Erst, im Begriff diesen Aufsatz abzuschliefsen, bekam ich die Arbeit des Amerikaners in die Hand und bekenne gern, dass sie mir für mehrere Einzelheiten von Nutzen geworden ist, namentlich auch durch die Auszüge aus einigen mir unzugänglichen italienischen Schriften (Valle: La regia e antica Piperno, Napoli 1637; Paccasassi: Monografia del monumento nazionale di Fossanova presso Piperno, Fermo 1882). Von deutschen Kunstgelehrten kennt, soviel ich sehe, nur O. Mothes die fraglichen Denkmäler vom Augenschein. Er giebt aber keine irgend verständliche Beschreibung der Bauten im ganzen, sondern nur Einzelangaben. Und leider sind auch diese grofsenteils falsch, wie Frothingham ihm ausführlich nachrechnet. Mothes' stilgeschichtliche Beurteilung findet Frothingham mit Recht »belustigend«. Ungerecht wird er aber, wenn er Mothes und die »deutsche Methode« für eins hält; ein solcher Wust von kritikloser Scheingelehrsamkeit, wie er in dem Buche des »Ehrenmitgliedes der Sociedad scientifica in Murcia und Mitgliedes anderer gelehrter Gesellschaften« angehäuft ist, kommt doch bei uns in Deutschland, Gott sei Dank, nicht oft vor.

den wir vor uns sehen. Nach einer glaubwürdigen Überlieferung[1]) befand sich auf einem jetzt zerstörten Teile des mosaikierten Tympanons des Hauptportals die folgende Inschrift: Fridericus • I • Imperator — semper • Augustus • Hoc • opus • fieri • fecit. Am 19. Juni 1208 weihte unter glänzender Assistenz Papst Innocenz III den Hauptaltar. Das Kirchengebäude muss damals im wesentlichen fertig dagestanden haben, da bereits 1203 die Bauleute, oder mindestens ein grofser Teil derselben, nach Casamari übergesiedelt waren.

Ein Blick auf die beigegebenen Abbildungen lehrt, dass im ganzen Bereiche der zeitgenössischen Kunst Italiens etwas den Bauformen von Fossanova auch nur entfernt Verwandtes nicht existiert, am wenigsten in Rom und dem Kirchenstaat. Sowohl Ojetti als Frothingham haben die Herkunft aus der französischen Frühgotik

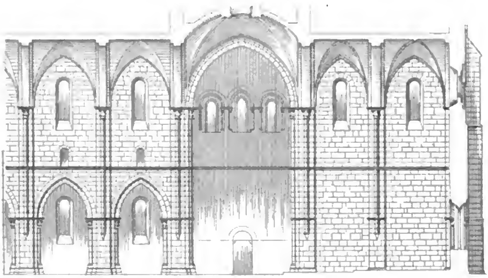


Fig. 4. Fossanova.

richtig erkannt, entgangen ist ihnen jedoch die spezielle Beziehung zu deren burgundischem Zweige. Der von Dohme für die Cisterzienserkirchen Deutschlands ausgeführte Satz, dass auf die Ausbildung baulicher Besonderheiten die Filiationsordnung keinen Einfluss habe, bestätigt sich auch hier. Obgleich der Linie von Clairvaux angehörig und durch seine Äbte, wie wir sahen, mit diesem Kloster enge verbunden, zeigt Fossanova doch im Grundriss — denn nur noch dieser kann zum Vergleich herangezogen werden — gröfsere Ähnlichkeit mit Pontigny: wie dort ist das Langhaus in sieben Joche geteilt, während Clairvaux ihrer zehn zählt; wie dort sind die Seitenschiffe eng und haben rechteckigen Gewölbegrundriss, während derselbe in Clairvaux quadratisch ist; wie es dort vor dem Umbau sicher der Fall war, ist der Chor platt geschlossen, während er in Clairvaux eine polygonale Apsis mit

[1]) Mostra di Roma p. 143.

Umgang und Kapellenkranz hat. Sodann das System des inneren Aufbaus, die Pfeiler, Halbsäulen, Bogen- und Gesimsprofile, sie decken sich mit denen von Pontigny fast

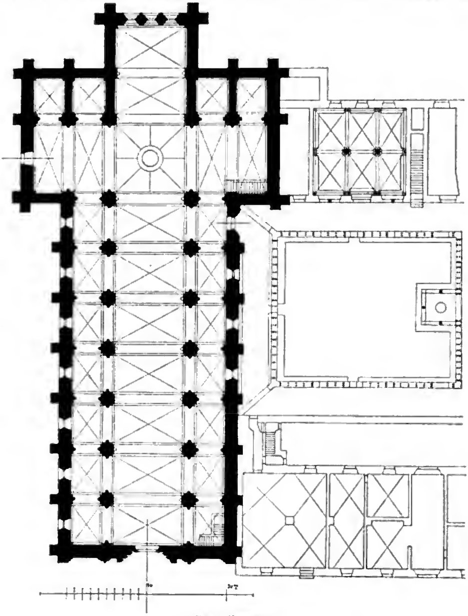


Fig. 5 Fossanova.

genau, nur dass in der ein Menschenalter jüngeren Kopie eine leichte Verschiebung der Proportionen nach dem Schlanken hin eingetreten ist. Dagegen ist in der Kon-

struktion einiges und zwar im rückschrittlichen Sinne verändert: die Gewölbescheitel, die in Pontigny schon beinahe horizontal waren, haben stärkeren Stich erhalten[1]) und die Rippen sind weggefallen; erst in den beiden Jochen des Chors treten sie wieder ein. Weiter ist auch das Strebewerk im Vergleich mit Pontigny vereinfacht, namentlich fehlen die Strebemauern über den Quergurten der Seitenschiffe; allerdings hätten sie hier bei dem gröfseren Höhenabstand der Gewölbekämpfer des Mittelschiffs von den Gewölbescheiteln der Seitenschiffe nicht mehr viel genützt, falls man sie nicht etwa nach oberitalienischer Weise (wie sie von den Cisterziensern in Chiaravalle bei Mailand adoptiert war) über die Dächer hinaufführen wollte. Vielleicht indessen liegt in diesen scheinbaren Rückschritten eine absichtliche Vereinfachung. Ungenügend durchdacht ist das Konstruktionssystem von Fossanova sicher nicht. Man ziehe bei Betrachtung des Querschnittes vom Gewölbekämpfer des Hauptschiffs bis zum Fufspunkt der Strebepfeiler des Seitenschiffs eine gerade Linie, und man wird finden, dass sie nirgends das Leere durchschneidet; der äufsere Gewölbekämpfer des Seitenschiffs und der Fufspunkt des oberen Strebepfeilers liegen genau in dieser Linie. Die Knospenkapitelle der Halbsäulen sind von strengster und schlichtester Zeichnung; speziell burgundisch (nach Viollet-le-Duc III, 511) sind die Bogenanläufe im Kapitelsaal. Als Baumaterial dient nicht der dieser Zeit und Gegend gewohnte Backstein, sondern Travertin in sorgfältigem Quaderverband. Kurz, alles — Konstruktion, Technik, Einzelform — ist so unitalienisch, bewegt sich mit so wankelloser Sicherheit im Geleise französischer Anschauungen, dass die Annahme, der Meister und etwa noch die Parlierer seien Franzosen gewesen, noch garnicht genügt: vielmehr muss eine ganze Handwerkerkolonie (Conversen) aus Frankreich herübergekommen sein.

Diese rückte dann, sobald sie in Fossanova ihr Werk vollendet hatte, nach *Casamari* hinüber, ein Verhältnis, das zwar durch keine Schriftquelle, aber unzweideutig durch das Denkmal selbst beurkundet wird. Die Bauausführung liegt innerhalb der Zeitgrenzen von 1203 — Grundsteinlegung durch Innocenz III — und 1217 — Dedikation durch Honorius III.[2]) Meine Aufnahmen des Grundrisses und Systems hier zu wiederholen wäre überflüssig. Die Abweichungen des Systems von dem von Fossanova sind ganz geringfügig: nur in den jüngsten Teilen, dem Lichtgaden und den Gewölben macht sich eine leichte Steigerung des gotischen Elementes, besonders durch die Aufnahme der Diagonalrippen, bemerklich. Man muss danach annehmen, dass die Bauhütte in stetem Verkehr mit dem Mutterlande geblieben ist. Eben darauf weist das Westportal von Fossanova mit seinen Archivoltenprofilen in zartem und reinem, nicht mehr allerfrühesten gotischen Stil (s. die Photographie bei Frothingham). Als Werk italienischer Arbeiter giebt sich daneben der Kreuzgang zu erkennen. — Sowohl Fossanova als Casamari besitzen ansehnliche Centraltürme, dergleichen nach der strengen Bauregel der Cisterzienser nicht vorkommen dürfen; anscheinend wurden sie im späteren Verlaufe des XIII Jahrhunderts hinzugefügt; ähnlich übrigens auch im mailändischen Chiaravalle.

---

[1]) Die Aufnahme von Kristenson zeigt den Stich nur in der Querrichtung; nach Frothingham steigen aber auch die in der Längenachse liegenden Scheitel.

[2]) Diese Daten nach der Mostra di Roma S. 146; sie stehen, wie man sieht, mit den Daten über Fossanova in bester Harmonie. Mothes S. 674 versichert dagegen, die Kirche von Casamari sei spätestens 1123 begonnen und 1151 geweiht; das würde heifsen: die Gotik war früher in Italien da, als in Frankreich!

Über die Cisterzienserarchitektur in anderen Teilen Italiens liegen nur spärliche Nachrichten vor. Einiges davon verdient hier angemerkt zu werden. Von S. Martino

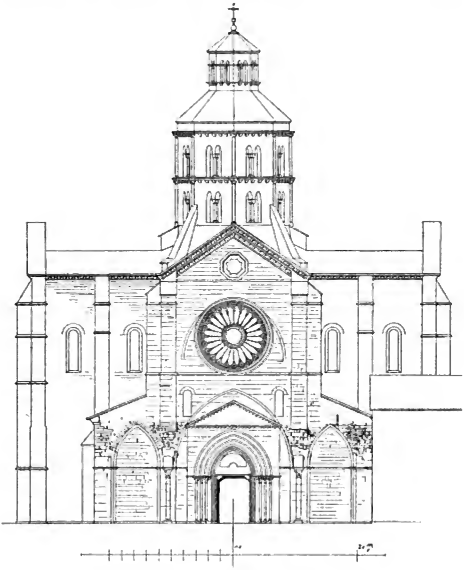


Fig. 6. Fossanova.

al Cimino unweit Viterbo sagt der Katalog der Mostra di Roma: Essa si appalesa chiaramente come una riproduzione del tipo principale offerto dalle nosire abbadie di Fossanova e di Casamari. Aufserhalb dieser Familie stehend, aber von der

gotischen Strömung auch schon berührt, ist die (mir durch den Augenschein bekannte) Kirche der Abtei Chiaravalle,[1]) einige Miglien landeinwärts von Ancona. Die Abtei ist, als Tochter des mailändischen Chiaravalle, im Jahre 1173 gegründet und nicht erheblich später, eher vor als nach 1200, wird der gegenwärtig sichtbare Bau entstanden sein. Das Backsteinmaterial und die Einzelformen sind lombardisch-romanisch, die Konstruktion frühgotisch im cisterziensischen Sinne.[2]) Nicht mehr das gebundene System, sondern durchgehende Gewölbeabteilungen; Arkaden und Gewölbebögen spitz; im Haupt- wie in den Nebenschiffen kräftige Diagonalrippen von primitiver Zeichnung; die hohen Strebemauern wieder lombardisch. Sicher zeigt Chiaravalle das erste Auftreten der Rippengewölbe und des nordischen Spitzbogens — wohl zu unterscheiden von dessen sporadischem Vordringen von Sizilien her — im östlichen Mittelitalien. Dieselbe Bedeutung hat für Unteritalien die Abteikirche Sta. Maria d'Arbona.[3]) — Wichtig ist nun, dass auch aufserhalb des Ordens das von diesem gegebene Beispiel zu wirken begann. Ich habe das im Umbau der Kathedrale von Anagni und in Sta. Maria Maggiore in Ferentino[4]) bemerkt; und wahrscheinlich werden in dieser erst wenig durchforschten Landschaft noch manche andere Beispiele zu finden sein.

Man schlage ein beliebiges Handbuch der Kunstgeschichte auf und man wird bis in die jüngste Zeit (so z. B. in A. Springers Grundzügen, 1888) den Satz wiederholt finden, dass die italienische Gotik mit dem Franziskanerorden und dem Bau von dessen Mutterkirche in Assisi (1228—1253) ihren Anfang genommen habe. H. Thode hat zwar das von Vasari aufgebrachte Märchen, wonach der Erbauer ein Deutscher gewesen sei, beseitigt; im übrigen steht auch ihm fest: »in ihren (der Bettelorden) Kirchen ersteht und bildet sich die Gotik aus«. Dem gegenüber haben wir jetzt die Sätze aufzustellen: 1) die Gotik hat ihren ersten Einzug in Italien um 1180, d. i. ein halbes Jahrhundert früher, als man bisher annahm, gehalten; 2) sie ist aus Frankreich, genauer aus Burgund, gekommen; 3) sie ist durch den Cisterzienserorden vermittelt; 4) das Gebiet, auf dem sie zuerst Wurzel fasste, ist der Kirchenstaat.

Es wird nützlich sein, die baugeschichtliche Situation in diesem wichtigen Momente sich zu vergegenwärtigen. Die Stadt Rom und ihre Umgebung war die einzige Region des Abendlandes, die von den Neugestaltungstrieben des XII Jahrhunderts unberührt blieb. Die wichtigsten Zeugen altrömischer Gewölbekunst vor Augen, trachteten diese Römer des Mittelalters nicht höher, als ihre schnell verfallenden Kirchen immer von neuem mit leichtem Ziegelmauerwerk und feuergefährlichen Holzdecken zusammenzuflicken. Selten entstanden Neubauten; auch sie blieben im alten Geleise. Der einzige nennenswerte Gewölbebau des Kirchenstaates aus der ersten Hälfte des XII Jahrhunderts, Sta. Maria di Castello in Corneto, ist das Werk einer lombardischen Kolonie und blieb ohne Nachkommenschaft. So geschah denn das Seltsame, dass französische Mönche kommen mussten, um diesem Lande zum ersten Mal Kirchen in solidem Quaderwerk und mit unzerstörbaren Steingewölben zu schenken. Wenn die Stadt der Päpste sich gelehrig zeigte, konnte sie sich in diesem Augenblick an

[1]) Die Kirchliche Baukunst, Taf. 192, 196.

[2]) Mothes S. 441 will darin »viel eher deutschen als französischen Einfluss« erkennen; Grund: weil ein deutscher Abenteurer sich im Jahre 1063 (sic) zum Herrn von Ancona gemacht hatte.

[3]) Ebenda, Taf. 196.

[4]) Aufnahme in der demnächst erscheinenden 5. Lieferung der Kirchlichen Baukunst.

die Spitze der italienischen Baubewegung stellen. In der That aber blieben ihr die neuen Ideen der jugendlichen tramontanen Völker gleichgültig nach wie vor. Die Epoche Innocenz' III, die auch für Rom eine Blütezeit der Kunst genannt werden kann, hielt ihren Blick allein nach rückwärts gerichtet; in den zierlichen Vorhallen und Klosterhöfen der Cosmaten wurde der unschuldige Traum geträumt, dass in ihnen das alte Rom sich erneuerte. So schwächlich aber auch diese zu früh geborene Renaissance sich erwies, sie war doch stark genug, um der gotischen Einströmung einen Damm entgegenzusetzen. Doch war damit die letztere nicht zum Stillstand gebracht, nur abgelenkt. Die neuerstandenen Bettelorden, die in ihrer Verfassung so vieles von den Cisterziensern übernahmen, wurden auch die Fortsetzer ihrer künstlerischen Bestrebungen. Dass die Franciskaner- und Dominikanerkirchen Italiens ihren typischen Grundriss den Cisterziensern entlehnt haben, ist schon von Burckhardt bemerkt und von Thode weiter ausgeführt.[1]) Beiden Gelehrten ist aber die frühgotische Gruppe der Cisterzienserbauten unbekannt geblieben. Man wird es nunmehr mindestens für in hohem Grade wahrscheinlich halten müssen, dass auch die so überraschend und scheinbar unvermittelt einsetzende gotische Stilrichtung der Bettelorden, die doch sonst keine tramontanen Verbindungen hatten, durch die Cisterzienser vorgezeichnet war. Manche Abweichungen von der französischen Gotik, die in der italienischen sich dauernd festsetzten, wie z. B. der Mangel der Strebebögen, würden hierin ihre genetische Erklärung finden.

Das sind Fragen, auf die ich nur hindeuten kann. Möchte sich bald ein Forscher daran machen, die Cisterzienserkirchen Italiens und die ihnen sich anschliefsende Generation der Bettelordenskirchen in möglichster Vollständigkeit zu untersuchen.

---

[1]) Und zwar ist die Entlehnung noch umfassender als Thode annimmt; der von ihm so genannte »Kathedralentypus« (S. Francesco in Bologna u. s. w.) steht Clairvaux und Pontigny näher, als irgend einer französischen Kathedrale.

CORREGGIO'S MADONNA VON CASALMAGGIORE

VON HENRY THODE

In der Gemäldesammlung der Herzöge von Modena, deren Entstehung und Schicksale Adolfo Venturi uns in seinem inhaltreichen Werke: »La R. Galleria Estense in Modena« (Modena 1882) so anschaulich und fesselnd geschildert hat, befanden sich nach einem in diesem Buche (S. 312) veröffentlichten Inventar, das vermutlich vor 1720 entstanden sein muss, folgende dem Correggio zugeschriebene Werke: Die Tafel mit der Geburt des Heilands, die Tafel des hl. Sebastian, die Tafel des hl. Petrus Martyr, die Madonna des hl. Georg, die Madonna des hl. Hieronymus, die Madonna von Casalmaggiore, das Porträt seines Arztes und die Tafel des hl. Franz. So wohlbekannt uns die meisten dieser Gemälde, 1746 nach Dresden gebracht, sind, — zwei unter ihnen, die Madonna des hl. Hieronymus und die Madonna von Casalmaggiore, sind seit lange verschollen und keine Nachforschungen sind über sie angestellt worden. Dies möchte betreffs des ersterwähnten Bildes von geringer Bedeutung sein, da es sich höchst wahrscheinlicherweise bei ihm nur um eine Kopie des berühmten Gemäldes in Parma handelt. Wird es doch aufser in diesem einen Inventar in keiner anderen Beschreibung der Kunstschätze im herzoglichen Palast erwähnt. Ganz anders aber verhält es sich mit der Madonna von Casalmaggiore, welche offenbar aus diesem in der Nähe von Parma und Correggio gelegenen Orte von Franz I gelegentlich seines Aufenthaltes daselbst im Jahre 1646 zugleich mit der Madonna von Parmeggianino (jetzt in Dresden No. 160) entführt und seiner Sammlung einverleibt wurde. Ein Vergleich der verschiedenen Inventare und Kataloge dieser letzteren dürfte mit hinreichender Evidenz ergeben, welcher Art dieses Gemälde gewesen ist. Mit Hülfe eines sehr einfachen Rechenexempels nämlich, indem man die noch jetzt bekannten, dem Meister zugeschriebenen Werke von der Zahl der immer wieder in den Inventaren erwähnten subtrahiert, gelangt man dazu, ein einziges bisher ganz unbekanntes Madonnenbild Correggio's nachzuweisen und dasselbe mit der erwähnten, nur einmal so mit Angabe ihrer Provenienz angeführten »Madonna von Casalmaggiore« mit Sicherheit zu identifizieren.

Die ältesten uns erhaltenen Mitteilungen bringt Scannelli in seinem 1657 zu Cesena erschienenen Buche: »Il microcosmo della Pittura« (S. 301). Nachdem er von der »Nacht«, dem »Arzt« und den Madonnen des hl. Sebastian und Georg gesprochen hat, fährt er fort:

»Sono pure in tal adunanza altri Quadri della rara sufficienza dello stupendo da Correggio, massime particolare operatione con figure poco meno di mezzo natu-

rale, che dimostra la B. Vergine col Santo Bambino assai confacevole al gusto della sopracitata prima tavola detta di S. Sebastiano. Quadro di poca grandezza, ma di straordinaria eccellenza che nella gratia, unione e delicatezza se bene non appieno corrispondente all' opere sopracitate dello stesso maestro, si ritrova però mai sempre raro ed ammirabile.«

Hier haben wir also den ersten Anhaltspunkt für eine geistige Rekonstruktion des Bildes: dasselbe war nicht grofs, stellte die Madonna mit dem Kinde in halblebensgrofsen Verhältnissen dar und zeigte die nächste Verwandtschaft mit der Madonna des hl. Sebastian. Die Anmut, Zartheit der Ausführung und Einheitlichkeit lassen es als ein Werk von aufserordentlicher Schönheit erscheinen.

In einem von Venturi mitgeteilten Inventar aus dem Anfange des XVIII Jahrhunderts ist es nicht verzeichnet, was uns nicht Wunder nehmen darf, da der Verfasser desselben, wie er selber sagt, eine grofse Anzahl hervorragender Gemälde, die sich in verschiedenen Räumen des Schlosses befinden, nicht namhaft macht.

Die nächste Erwähnung scheint Gherardi in seiner handschriftlichen »Beschreibung« vom Jahre 1743 zu bringen, da ein späterer Schriftsteller sich auf ihn bezieht. In dem Auszug dieser Beschreibung bei Venturi (S. 353 ff.), nach einer brieflichen Mitteilung Venturi's auch im Manuskript, findet sich aber die betreffende Angabe nicht.

Demnach ist als der nächste Zeuge Gian Filiberto Pagani zu betrachten, der in seinen »Pitture e sculture di Modena« (1770) als im sechsten Zimmer befindlich ein Madonnenbild von Correggio beschreibt: »La vergine sedente sopra di un sasso con il Bambino che accarezza S. Giovanni: all' invenzione, alla grazia de' volti e bocche ridenti sembra una delle prime opere del Correggio.« Dass Pagani kein anderes Bild meinen kann, als das von Scannelli gerühmte, ergiebt sich mit Bestimmtheit aus dem Umstande, dass er selbst ebensowenig wie einer der späteren Katalogverfasser aufser diesem und den sonst bekannten Werken Correggio's noch ein anderes Madonnenbild erwähnt. Diese Thatsache ist beweisend und kann in keiner Weise durch die geringfügige Verschiedenheit der Aussagen über die Komposition erschüttert werden. Scannelli beschränkte sich einfach darauf, ganz allgemein zu sagen: »eine hl. Jungfrau mit dem Kinde«, Pagani geht etwas näher auf die Darstellung ein und verrät uns, dass dieselbe eine in einer Landschaft sitzende Maria zeigte und dass aufser dem Christkinde noch ein kleiner Johannes zu sehen war, der von Christus geliebkost wird.

Weitere Aufschlüsse giebt der Conte della Pallude in seiner »Descrizione de' quadri del ducale appartamento di Modena« vom Jahre 1784. Hier ist S. 49 zu lesen: »VI camera, n. 31. Antonio Allegri detto il Correggio. — La vergine Maria sedente tiene il Pargoletto Gesù nel grembo, il quale per riguardare gli Spettatori trascura i vezzi del Fanciullo Battista. Opera semplicemente abozzata, e che ha sofferto alquanto le ingiurie del tempo; ma che non lascia di piacere. Quadro di mezzana grandezza dipinto in Tela, e da molti non senza ragione tenuto di mano del Correggio e per tale riportato dal Gherardi nella sua Descrizione dell' antica Estense Galleria.« Diese Angaben erweitern nach der einen Seite hin unsere Kenntnisse, indem sie uns berichten, das Bild sei auf Leinewand gemalt und zu jener Zeit etwas beschädigt gewesen, auf der anderen Seite aber wirken sie auf unsere Anschauung verwirrend, da sie betreffs der Darstellung der kurzen Beschreibung Pagani's geradezu widersprechen. Heifst es in dieser, dass das Christkind den kleinen Johannes liebkost, so behauptet der Graf della Pallude, dass Christus, seine Aufmerksamkeit auf den Beschauer richtend, die Schmeicheleien des Spielgefährten gänzlich

unberücksichtigt lässt. Dieser Widerspruch ist in der That sehr auffallend und verdient volle Berücksichtigung. Man möchte geradezu zur Annahme sich bewogen sehen, es seien zwei verschiedene Bilder gemeint, und doch ist dies ganz ausgeschlossen, sowohl wegen der schon oben angegebenen Gründe, als auch der Thatsache wegen, dass das von Pagani beschriebene Bild in dem gleichen Raume hängt, wie das von Pallude erwähnte. Es kann sich hier also nur um eine Ungenauigkeit oder ein Missverständnis des einen oder anderen Schriftstellers bei der Beschreibung handeln. Von besonderer Wichtigkeit aber ist es, zu erfahren, dass das Gemälde beschädigt genannt wird, ja, dass Pallude es als nicht vollendet betrachtet. Hiervon war in den früheren Quellen nicht die Rede. Hatten diese ferner mit Bestimmtheit ausgesagt, es sei ein Werk Correggio's, so drückt sich der Katalog von 1784 unbestimmter aus: »von Vielen werde es nicht ohne Grund für eine Schöpfung Correggio's gehalten.«

Tiraboschi in seinen »Notizie de' pittori, scultori, incisori e architetti di Modena« schliefst sich zwei Jahre später (1786) fast wörtlich an Pallude an, indem er sagt (S. 76): »Nella Camera sesta di questo Ducale Appartamento vedesi un quadro, ma solo abozzato e innoltre malconcio, in cui Maria vergine tiene in grembo il Bambino, il quale per riguardare gli spettatori sembra non curarsi de' vezzi del bambino Battista, ed esso ancora credesi da alcuni opera del Correggio.« Dies ist ein Zeugnis aus zweiter Hand und daher ohne weiteres Interesse.

Dagegen muss es nun entschieden auffallen, dass der Conte della Pallude in der zweiten Redaktion seiner »descrizione« vom Jahre 1787 zwar die Beschreibung, die er früher gegeben hat, wiederholt, dagegen die Angaben über den beschädigten Zustand des Bildes weglässt und ohne Berufung auf die »Ansicht Vieler« dasselbe einfach als Werk Correggio's anführt. Hier liegt entschieden kein Zufall, sondern eine bestimmte Absicht vor. Die einfachste Erklärung wäre die, dass das Gemälde inzwischen einer Restaurierung unterzogen worden ist, welche die Bemerkung über den schadhaften Zustand im älteren Kataloge unrichtig erscheinen liefs.

Die letzte Erwähnung der Madonna, so lange dieselbe noch in Modena sich befand, findet sich in Lanzi's 1789 veröffentlichter »Geschichte der italienischen Malerei« (III. Auflage, IV. Bd., S. 69). Lanzi sagt, von den Jugendwerken Correggio's sprechend: »Qualche altra Madonna del Correggio da ridursi a quest' epoca è in Modena nella Galleria Ducale«, eine Angabe, die Landon in seinen »Vies et œuvres des peintres« (vie du Corrège S. 10) fast wörtlich wiederholt.

Wenige Jahre später hat unser Bild das Schicksal so vieler anderen geteilt: es ist eine Beute der Franzosen geworden. Das lässt sich mit Sicherheit daraus schliefsen, dass es in dem von Venturi mitgeteilten Inventar der geretteten Bilder von 1797 sich nicht verzeichnet findet. Ja, durch Nagler ist in seinem Künstlerlexikon eine positive Mitteilung erhalten worden, die unbedenklich auf die Madonna von Casalmaggiore bezogen werden darf: »Unter dem französischen Kunstraube befand sich noch eine andere Madonna, die aber verschwunden ist.« Ob sie zu den zwanzig zuerst aus Modena entführten Werken oder zu den fünfzig Bildern gehörte, welche nachträglich Wicar noch raubte, wie Venturi mitteilt (S. 368 f.), ist nicht mehr zu sagen. Im »Catalogo de' capi d'opera di pitture etc. trasportate dall' Italia in Francia« (Mailand 1799) so wenig wie in den Katalogen des Musée Napoléon ist es erwähnt. Wir müssen uns mit der Thatsache begnügen, dass es am Ende des letzten Jahrhunderts nach Frankreich gelangte. Seit jener Zeit ist es vollständig verschollen gewesen.



CORREGGIO

DIE MADONNA VON CASAL MAGGIORE

STAEDELSCHES KUNSTINSTITUT, FRANKFURT a. M.



CORREGGIO

DIE MADONNA VON CASALMAGGIORE

STAEDELSCHES INSTITUT FRANKFURT A. M.

Verschollen, aber nicht verloren! In einem Gemälde, welches in Mailand auf einer am 25. November 1889 stattgehabten Auktion bei G. Zambon aus dem Nachlass einer Mrs. Gray für das Staedelsche Kunstinstitut in Frankfurt a. M. für 12000 Francs erworben wurde, darf mit voller Bestimmtheit die Madonna von Casalmaggiore wiedererkannt werden, wie ich dies schon in einer kurzen, vorläufigen Besprechung in der Frankfurter Zeitung vom 31. Mai 1890 No. 151 ausgesprochen habe, ohne freilich an jener Stelle auf eine ausführliche Beweisführung mich einlassen zu können.

Das Gemälde in Frankfurt ist 0,90 m hoch, 0,70 m breit und auf Leinewand gemalt. Es stellt die Jungfrau mit den beiden Kindern in einer Landschaft dar. Vor einem Ölbaum auf einer Bodenerhöhung nach rechts gewandt sitzend, umfasst sie den Johannesknaben, der auf dem linken Bein knieend, in der (nicht sichtbaren) Linken das Rohrkreuz, sich in ihren Arm schmiegt, den Kopf zum Beschauer heraus wendet und mit der Rechten auf das Christkind weist. Dieses sitzt mit gespreizten Beinchen im Schoofs der Mutter, an deren Schulter es sich festhält, und streckt mit munterem Blicke in spielender Bewegung die Linke nach Johannes aus. Mit zartem, leicht lächelnden Ausdruck schaut Maria auf den letzteren herab. Man möchte glauben, dass der Künstler sich den Augenblick gedacht, in welchem die Kinder die erste Bekanntschaft schliefsen. Der kleine Johannes ist soeben herangelaufen gekommen und mit mütterlicher Zärtlichkeit von Maria aufgenommen worden. Voll schalkhafter Neugier und erregter Teilnahme sucht der Christusknabe den neuen kleinen Gefährten für sich zu gewinnen und recht nach Kinderart, noch mit leiser Scheu und des mütterlichen Schutzes mit der einen Hand sich versichernd, zum vertraulichen Spiele zu verlocken. Mit wunderbarer Kunst hat es Correggio verstanden, die drei Figuren in eine ganz geschlossene, innig verbundene Gruppe zu bringen, die, fast genau wie die ähnlichen florentiner Madonnen Raphaels, in ein Dreieck eingezeichnet ist, und zugleich die ganze Scene in einen sehr unmittelbaren Rapport zum Beschauer zu setzen. Der letztere nämlich wird in der einfachsten, zugleich aber geistreichsten Weise in den Vorgang als Mithandelnder einbezogen. Scheinbar ist Johannes die Hauptperson, da Maria und Christus ihm den Blick zuwenden; er selbst aber leitet durch eine energisch die dominierenden schrägen Linien durchkreuzende Armbewegung den Blick des Beschauers auf Christus hin, von sich die Aufmerksamkeit abwendend. So bewegt sich das Schauen in anmutigem Wechsel gleichsam in einer Kreisbewegung. Im Mittelgrunde, zum Teil durch die Höhlung des Ölbaumes, der auf den ersten Blick für einen geklüfteten Felsen gehalten werden könnte, gesehen, breitet sich in einfachen, grofsen harmonischen Linien eine Hügellandschaft mit braungrünen Bäumen aus, die in der Ferne durch bläuliche Berge begrenzt wird. Leichte weisse Wolkenschleier überziehen den Himmel.

Kann nun aber auch nur der leiseste Zweifel daran bestehen, dass diese Komposition identisch mit derjenigen der Madonna von Casalmaggiore ist? Wir fanden bei der Vergleichung der verschiedenen Beschreibungen der letzteren einen Widerspruch, der unerklärlich erschien: das Frankfurter Gemälde löst denselben in überraschender Weise auf. Pagani sagt 1770: »Eine auf einem Felsen sitzende Madonna mit dem Kinde, welches Johannes »accarezza«, d. h. durch Liebkosungen an sich lockt«. Der Conte della Pallude giebt 1784 die abweichende Schilderung: »Die Jungfrau Maria hält sitzend das Knäblein Jesus im Schofs, das sich nicht um die Zärtlichkeiten des Knaben Johannes bekümmert, weil es sein Augenmerk auf den Beschauer richtet«. Die Erklärung dieses Zwiespalts, auf welche selbst der scharfsinnigste Hypo-

thesenaufsteller schwerlich je gekommen wäre, ergiebt sich auf den ersten Blick angesichts unseres Bildes: der Conte della Pallude (was bei oberflächlicher Betrachtung der Darstellung auch heute Jedem unwillkürlich zustofsen würde) hat einfach das Christkind mit Johannes verwechselt, dem ja vom Künstler die am meisten ins Auge fallende Stellung eingeräumt worden ist. Pagani aber hatte richtiger gesehen. Unwiderleglicher als durch diese eigentümliche Thatsache, könnte der Nachweis, dass in der Frankfurter Madonna uns die Komposition der einst in Modena befindlichen, aus Casalmaggiore stammenden erhalten ist, gar nicht erbracht werden.

Es dürfte sich nun, sehen wir einmal von den stilistischen Beweisgründen ganz ab, nur noch fragen, ob unser Gemälde wirklich das modenesische ist oder etwa eine Kopie nach demselben. Auch hierüber kann selbst für den eifrigsten Skeptiker kein Zweifel bleiben. Den alten Angaben nach war die Madonna von Casalmaggiore »von mittlerer Gröfse« und auf Leinewand gemalt: Beides ist bei dem Frankfurter Bilde der Fall. Aber dies wäre noch nicht entscheidend; beweisend ist etwas Anderes. Der Conte della Pallude sprach, wie wir gehört haben, davon, dass Correggio's Bild etwas von den Unbilden der Zeit gelitten habe, ja nennt es »nicht vollendet«. Und genau diese Beschreibung rechtfertigend erschien das Frankfurter Bild kürzlich, als es von dem Bilderrestaurator, Herrn L. Windschmitt aus Mainz, von seinen Übermalungen befreit wurde. Es ergab sich hierbei zur freudigsten Überraschung, dass unter den zahlreichen ungeschickten Retouchen und einem trüb schmutzigen Firnis die originale Farbenfläche, was man derart zu hoffen kaum gewagt hatte, in allen wesentlichen Teilen noch merkwürdig wohl erhalten, nur durch zahlreiche Sprünge (vornehmlich im Körper des Johannesknaben, wenig nur im Fleische der Madonna und des Christkindes) gerissen war. Die letzteren, sowie einige sonstige Beschädigungen liefsen das Bild, so wie es vor jeder Übermalung war, als »etwas beschädigt« erscheinen, ja der Ausdruck: »nicht vollendet« erschien bei Betrachtung aus einiger Ferne, wie sie offenbar der Conte della Pallude angestellt, in frappanter Weise erklärt. Und damit wäre denn die Frage nach der Identität des Frankfurter Werkes mit der Madonna von Casalmaggiore lediglich schon nach äusserlichen Beweisgründen entscheidend beantwortet, noch ehe wir alle Merkmale des Correggio'schen Stiles nachzuweisen versucht haben.

Nur Voreingenommenheit oder eine unklare Vorstellung von des Meisters Kunst konnte Zweifel daran erheben, ob das Gemälde ein Originalwerk des grofsen Malers sei. Wenn es je einen Künstler gegeben hat, der unnachahmlich war und nie in einer das Auge eines geübten Kunstkenners täuschenden Weise kopiert worden ist, so war es Correggio. Wer den Abstand kennt, der zwischen den Arbeiten seiner Nachfolger und den seinen liegt, konnte niemals schwanken, ob dieses Gemälde ein Original oder eine Kopie, geschweige denn — so weit sind ja Einige gegangen — ein Pasticcio sei.

Durch Übermalungen hatte, wie bereits gesagt, das Gemälde allerdings gelitten und der zähe trübe Firnis verdunkelte in etwas seine Wirkung. Noch ehe der Vergleich der beiden Ausgaben des Katalogs von Pallude mir eine bestimmtere Datierung ergab, hatte ich mit Bestimmtheit annehmen können, dass das Bild etwa am Anfang unseres Jahrhunderts oder am Ende des letzten restauriert worden sei. Und in welcher ungeschickten und rücksichtslosen Weise dies geschehen war, ergab die kürzlich vorgenommene Reinigung. Wegen jener zum Teil gröfseren zumeist aber kleinen Farbensprünge und -löcher, die oft nur die Gröfse eines Stecknadelknopfes hatten, waren ganze Stellen übergangen, so dass viele Partien des Fleisches, namentlich

beim Johannes, wie fleckig gesprenkelt erschienen. Die Schatten im Inkarnat, da wo die alten Lasuren verloren gegangen, waren in tupfender Weise braun gefärbt worden. Man konnte irrtümlich glauben, die blofse Untermalung zu sehen. Wie vor zwei Jahren die Holbein'sche Madonna in Darmstadt durch Hauser, so erfreute sich Correggio's Madonna von Casalmaggiore unter den sorgfältigen und gewissenhaften Händen Windschmitt's einer Auferstehung. Im Wesentlichen handelte es sich nur um eine Reinigung und Befreiung von den entstellenden Zuthaten des früheren Restaurators. Es wurde darauf gesehen, das alte Erhaltene so intakt wie immer möglich zu lassen, nur die kleinen Sprünge und Löcher wollten ausgefüllt, einige fehlende Teile in der Landschaft links hinten und in der roten Gewandung der Maria, sowie die Schattentöne, welche die ursprüngliche Lasur verloren hatten, ein wenig nachgebessert sein. Ein Winkelrifs in der Leinwand, der etwas in die rechte Wange der Jungfrau einschnitt, ist schon in früherer Zeit mit grofser Sorgfalt hergestellt worden. Im Übrigen konnte man sich auf die Konservierung des Alten beschränken, da in der That alles Wesentliche vorhanden war, in so hohem Grade, dass unser Bild im Vergleich zu so vielen, man kann sagen den meisten, ganz durch Übermalung und Verputzung entstellten Werken des Meisters noch gut erhalten erscheint. Der aufopferungsvollen Mühe und Gewissenhaftigkeit des Herrn Windschmitt, der so, alles Alte wahrend, sich begnügte nur das Notwendigste zu ergänzen, ist es gelungen, den Genufs des Werkes zu einem fast ungetrübten zu machen. Wer heute vor dasselbe tritt, wird nur mit verwundertem Lächeln der auf seine Echtheit gemünzten Anfechtungen gedenken und ungestört dem vollen Eindruck sich hingeben. In hellem schimmernden Lichte erstrahlt das weifsliche, mit feinsten, transparenten lichtgrauen Schatten modellierte Fleisch, das sich zauberisch von dem Hintergrunde gesättigter glühender Farben, des roten Gewandes, des tiefblauen, grün gefütterten Mantels, der saftig braunen Landschaft abhebt. Alles Materielle der Farbe scheint in diesen zarten, leuchtenden, wie hingehauchten Tönen überwunden. Geradezu unerschöpflich hier, wie bei allen anderen Werken des Meisters, sind die Beobachtungen, die man über die schliefslich so natürlich erscheinenden Wagnisse höchster malerischer Empfindungen anstellen kann: wie im natürlichsten Wechsel dunkle Teile von hellen und helle von dunklen sich lösen, wie bei scharfen Nebeneinanderstellungen der einzelnen Farben das Ganze sich in edelster, ruhigster Harmonie gestaltet, wie das Licht voll dahinströmend seinen Widerpart in kraftvollsten Schattentiefen findet, die Formen durch zarteste Übergänge vom Schatten zum Licht weiche Fülle und plastische Rundung erhalten, wie die Umrisse weich sich auflösen, Luft und Helligkeit selbst die leicht und locker bewegten Haare durchdringt. Wenn auch dem Auge des heutigen Betrachters das Gemälde sich nicht in so voller ungetrübter Schönheit mehr darbietet, wie vor zweihundert Jahren, so behalten doch Scannelli's bewundernde Worte auch heute noch Recht: »Quadro di poca grandezza, ma di straordinaria eccellenza che nella grazia, unione e delicatezza se bene non appieno corrispondente all' opere sopracitate dello stesso maestro si ritrova però mai sempre raro ed ammirabile«. Und auch in einem anderen Punkte behält er Recht, dass die Madonna von Casalmaggiore dem Geschmack nach der Madonna des hl. Sebastian am nächsten komme. Die Ähnlichkeit in der Kopfbewegung, dem Typus und in dem Ausdruck der Madonna ist die gröfste, und auch die Formen in den Kinderkörpern zeigen eine nahe Verwandtschaft.

Wollte man blofs hiernach urteilen, so würde das Frankfurter Bild etwa in die Zeit des Dresdener, also um 1525 zu setzen sein. Doch dürfte hiermit wohl eine

zu späte Datierung getroffen werden. In der malerischen Behandlung wie in der Freiheit der Komposition bezeichnet die Madonna des hl. Sebastian eine doch entschieden vorgerücktere Stufe künstlerischen Könnens. Als Correggio das Dreifigurenbild entwarf, war er offenbar noch auf einfache, strenge Gruppenbildung im Sinne der älteren Kunstrichtung bedacht, so hoch auch schon sein technisches Können und sein Farbensinn entwickelt war. Auch wendet er noch einer kräftigen Wirkung zu Liebe tiefe, satte Farben an, von denen das Fleisch in lebhaftem Kontrast hell sich abhebt. Schliefslich haben die Kinder im Vergleich zu denen auf Werken aus der eigentlichen Meisterzeit des Künstlers noch nicht voll ausgebildete, zierlich und etwas klein geformte Gesichtszüge. In welches Jahr hätten wir demnach ungefähr die Entstehung zu versetzen? Die Beantwortung dieser Frage verlangt eine etwas eingehendere Prüfung der Jugendwerke des Meisters.

Bei der bisher noch sehr ungenügenden Kenntnis von der Chronologie der Werke Correggio's ist es nicht leicht, eine ganz bestimmte Datierung für unser Bild wie für manches andere Gemälde zu gewinnen. Der allerfrühesten Schaffensthätigkeit des Meisters gehören die noch kürzlich von Lermolieff in seinen »Galerien von München und Dresden« (S. 196 ff.) aufgeführten Bildchen an, in denen der ferraresisch-bolognesische Einfluss sich geltend macht. 1514 entsteht die Madonna des hl. Franz in Dresden. In welcher Reihenfolge ungefähr nun aber die weiteren Arbeiten von 1514 bis 1525 sich folgen, ist mit Sicherheit noch nicht ermittelt. Der Biograph Correggio's, Julius Meyer, denkt sich bald nach 1514 die »Ruhe auf der Flucht« in den Uffizien, etwa 1517 die »Vermählung der hl. Katharina« im Louvre, 1519 die Fresken von S. Paolo, in den Jahren 1519 bis 1521 etwa aber eine ganze Reihe von Bildern entstanden: die »Anbetung des Kindes« in den Uffizien, die »Zingarella« in Neapel, die »Madonna della Cesta« in London, die Pester Madonna, den »Christus in Gethsemane« in Apsleyhouse, den »Ecce homo« in London und die »Verkündigung« in Parma. Woermann, in seiner »Geschichte der Malerei«, vielfach den Ansichten Frizzoni's (Archivio storico N. S. V. 1880) und J. P. Richters (in Dohme's »Kunst und Künstler«) folgend, setzt in die Jahre 1515 bis 1518 die »Vier Heiligen« bei Lord Ashburton, die »Ruhe auf der Flucht« in den Uffizien, die »Anbetung des Kindes« ebendaselbst und die »Madonna« in Hamptoncourt. Die »Vermählung der hl. Katharina«, die »Zingarella«, »Christus als Gärtner« verlegt er etwa um 1520, die Pester »Madonna« etwa 1521. Morelli lässt die »Flucht nach Egypten«, die »Anbetung des Kindes«, die »Madonna« in Hamptoncourt in den Jahren 1518 bis 1520 entstehen.

Hält man sich an die für den Vergleich besonders charakteristischen Werke, so lässt sich zunächst das Eine wohl mit ziemlicher Bestimmtheit sagen, dass zeitlich aufeinanderfolgende Phasen durch die »Ruhe auf der Flucht«, die »Anbetung des Kindes« und die »Verlobung der hl. Katharina« bezeichnet werden. In den beiden letzterwähnten Gemälden hat der Typus bereits jene Bildung erhalten, die speziell Correggiesk genannt werden darf, jene im Vergleich noch mit der »Ruhe auf der Flucht« kürzeren, mehr geschwungenen und volleren Formen. Auch in der Gewandung zeigt sich gröfsere Fülle, stärkere Bewegung, bauschigere Faltung. Gehören nun aber die »Anbetung des Kindes« und die »Vermählung der hl. Katharina« den hauptsächlichsten stilistischen Elementen nach gleichsam zu einer Gruppe, so vertritt doch, manchen Einzelheiten, namentlich der Zeichnung der Hände nach, das Bild im Louvre demjenigen in den Uffizien gegenüber eine vorgeschrittenere Stufe. Es leitet zu der Madonna des hl. Sebastian hinüber. Zwischen der »Ruhe auf der Flucht« aber und der »anbetenden Madonna« ist ein nicht unbeträchtlicher Abstand,

es fehlt hier ein verbindendes Mittelglied. Dasselbe ist nach meinem Dafürhalten in der Madonna von Casalmaggiore gegeben.

In der Freiheit malerischen Gestaltens, dem bereits zu hohem Zauber ausgebildeten Helldunkel im Fleisch nähert sich dies Werk den Schöpfungen aus der Zeit voller Meisterschaft; der Komposition und den Typen nach gehört es einer dieser Zeit vorangehenden Phase der Entwickelung Correggio's an. Eine Phase, die ich ganz allgemein als Lionardesk bezeichnen möchte. —

In viel höherem Grade, als man es bei einem Künstler, der einen so durchaus individuellen Stil besessen hat, annehmen möchte, ist Correggio in seiner Jugend von den Werken anderer Maler berührt und beeinflusst worden. Aus den Forschungen Morelli's und Frizzoni's hat sich ergeben, dass er in seinen frühesten meist sehr kleinen Bildern sich den Hauptmeistern der ferraresisch-bolognesischen Schule, Lorenzo Costa und Francesco Francia, angeschlossen hat. Daneben aber hat er, wie gleichfalls Morelli mit Recht bemerkt hat, auch Werke der venezianischen Meister, speziell des Giorgione, studiert. Ja, auch Andrea Mantegna's Kunst, wie ich glaube und wie eine Tradition angiebt, hat auf ihn einen grofsen und bestimmenden Eindruck ausgeübt. Die Spuren desselben sind für mich zunächst besonders in den beiden Engeln, dem leidenschaftlich blickenden links und dem mit dem mächtigen perrückenartigen Haar rechts, sowie in der Kopfhaltung der Maria auf dem kleinen früher Tizian zugeschriebenen Madonnenbilde in den Uffizien zu gewahren. Morelli aber seinerseits wies darauf hin, dass die hl. Elisabeth auf der »Geburt Christi« bei Herrn Crespi in Mailand und auf dem Madonnenbilde in Sigmaringen ganz Mantegnesk sei — eine Bemerkung, von deren Richtigkeit ich mich wenigstens dem letzteren, mir bekannten Bilde gegenüber vollständig überzeugt habe. Es giebt aber noch ein anderes Gemälde, das bisher unter fremdem Namen katalogisiert, nach meinem Dafürhalten ein frühes und bedeutendes Werk Correggio's ist und in überraschender Weise zeigt, bis zu welchem Grade Correggio sich in Mantegna's Stil eingelebt hat. Ich meine die Madonna, die, 1877 erworben, im Louvre dem Veronesen Girolamo dai Libri zugeschrieben wird (No. 198). Das in herrlichsten Farben leuchtende Gemälde stellt Maria in halber Figur vor einem Citronenbaum vor. In rotes Gewand, blauen, orangefarben ausgeschlagenen Mantel gekleidet, ein wenig nach links gewandt hält sie das stehende Christkind, das seinen linken Fufs auf ihren Arm setzt, mit der Linken sie umhalst und die Rechte nach dem kleinen Johannes streckt. Dieser, in halber Figur sichtbar, steht neben Maria's Knie links, erhebt die Linke, hält in der Rechten ein Rohrkreuz und blickt zum Beschauer heraus. In der Luft auf kleinen Wolken links und rechts je zwei Engelköpfe. Die Komposition der Gruppe ist Mantegna entlehnt. So wie hier, auf dem Schofse der Mutter stehend, sie umhalsend, ist das Christkind auf der Madonna von S. Zeno in Verona, der Maria in der Brera zu Mailand und auf dem Bilde in der Dresdener Galerie dargestellt. Auf dem letzteren sehen wir auch in ganz gleicher Weise die Halbfigur des herausblickenden kleinen Johannes neben dem Knie der Jungfrau, so dass es kaum fraglich erscheinen kann, dass Correggio dieses Werk gekannt hat. Endlich zeigt sich in der ausschreitenden Stellung des Christkindes (mit welcher auch die auf der Londoner Madonna Mantegna's zu vergleichen ist), und in der Handbewegung des Johannes eine ganz direkte Beziehung zu der Madonna della Vittoria, die Mantegna für Francesco Gonzaga anfertigte. Man könnte unser Bild der Anordnung nach geradezu als eine freie Kombination der beiden in der Madonna della Vittoria und dem Dresdener Bilde dargestellten Gruppen der Maria mit den beiden Kindern

betrachten. Aber auch die Seraphimköpfe in den Wolken, sowie der Citronenbaum gehen auf Mantegna zurück; vermutlich kannte Correggio wie die Madonna mit Seraphim in Mailand so auch dessen jetzt in der Sammlung Trivulzi zu Mailand befindliche Madonna von 1497. Gerade der Citronenbaum aber, und zugleich das bei den Veronesen so beliebte Orange des Mantelfutters werden darauf geführt haben, Girolamo dai Libri für den Verfertiger des Bildes zu halten, obgleich weder die Zeichnung der Typen, noch die malerische Behandlung das Geringste mit diesem zu thun haben. So stark der Einfluss Mantegna's ist, so scheint mir die demselben begegnende Eigenart Correggio's in den wesentlichen stilistischen Merkmalen: in den Kinderköpfen mit den kleinen Nasen, vollen Backen, zierlich gelockten Haaren, den braunen nicht ganz geöffneten weit stehenden Augen unter fein geschwungenen Brauen, in den Händen mit den etwas nach oben geschwungenen Fingerspitzen, in dem feinen Helldunkel des kühl beleuchteten Fleisches auf das Deutlichste sich zu offenbaren.

Zu solchem Urteile vor dem Bilde selbst gelangt, fand ich zu meiner Überraschung erst später, da im Katalog nichts von der Provenienz gesagt ist, dass die von mir aufgestellte Behauptung durchaus keine neue ist, dass das Gemälde vielmehr in früherer Zeit als Correggio gegolten hat und als solcher von Rosini in seiner »Storia della pittura« (IV, 224) in einem freilich die Typen entstellenden Konturstiche nach Carlo d'Arco wiedergegeben worden ist. Ursprünglich im Besitze der Conti Facchini, gehörte es damals den Brüdern Nievo in Mantua und scheint von diesen für Paris erworben worden zu sein, unter dem neuen Namen des Girolamo dai Libri. Julius Meyer, der es noch in Mantua gesehen, fand eine Beziehung zu Mantegna, bemerkte aber in seiner Biographie Correggio's: »Es steht aber höchstens auf einer Art Übergang zu Correggio, ohne sich mit Grund diesem zuschreiben zu lassen.« Meiner Überzeugung nach aber hatte die ältere Ansicht vollständig Recht und verdient dieses feine und historisch so merkwürdige Werk wieder einen Ehrenplatz unter den Jugendarbeiten des großen Meisters zu erhalten. Man darf seine Entstehung wohl noch vor die »Madonna des hl. Franz« verlegen.

Durch Anerkennung dieses Gemäldes träte aber nun die ältere, auch von Julius Meyer wenn auch in modifizierter Weise vertretene Meinung, dass Correggio in Mantua durch die Werke Mantegna's wichtige Anregungen erhalten, wieder in ihr volles Recht. So sicher er einerseits an die von Costa und Francia vertretene Richtung sich angeschlossen hat, so sicher hat seine künstlerische Erziehung nicht minder unter den Eindrücken der Mantegna'schen Kunst sich vollzogen. Näher hierauf einzugehen hieße nur die von Meyer mit großer Umsicht zusammengestellten Zeugnisse wiederholen. Die Ausführungen dieses feinsinnigen Beobachters verdienen wieder zu ihrem vollen Rechte gebracht zu werden, gegenüber dem allzustarken Betonen des ferraresisch-bolognesischen Einflusses. Offenbart sich der letztere vorwiegend, wenn auch sicher nicht ausschließlich, in dem Koloristischen, so zeigt sich die den Werken des Paduaners entnommene Lehre besonders in den Kompositionsideen, seien dieselben nun in einem allgemeinen Schema der Figurenanordnung oder in einzelnen Motiven der Haltung und Bewegung der Gestalten, oder in dekorativen Formen (wie dem Laubenschmuck in S. Paolo), oder in den kühnen Wagnissen perspektivischer Verkürzung zu finden. Ja man darf getrost behaupten, dass auch in der Bildung der Typen Correggio vieles von Mantegna übernommen hat; in seinen Kindern vor Allem, wovon selbst ein flüchtig die Körper- und Kopfformen, besonders aber auch das Haar vergleichender Blick überzeugen

kann, knüpfte er direkt an das Mantegna'sche Ideal an. Bedenkt man, dass dieses wiederum in der Kunst Donatello's und der Putto Donatello's in der Antike begründet war, so ergiebt sich eine in der That höchst merkwürdige und zu mancher Betrachtung auffordernde Descendenz jener entzückenden Gestaltenwelt, die nicht zum Wenigsten dazu beigetragen hat, Correggio's Kunst durch Jahrhunderte hindurch und weiter wohl für alle Zeiten als ein von wahrhaft antiker Lebensheiterkeit beseeltes Zauberwalten malerischer Phantasie bewundern zu machen.

Als der Abschluss gleichsam dieser frühesten Schaffensperiode ist die »Madonna des hl. Franciscus« zu betrachten, in welcher der junge Künstler die bisher nur an kleinen Aufgaben geübten Kräfte zum ersten Male an einem grofsen monumentalen Werke bethätigt und sich für unseren betrachtenden Blick zum letzten Male deutlich als ein Bewunderer und Nacheiferer Mantegna's, Costa's und Francia's bekennt. Mit dem offenbar zunächst folgenden, uns erhaltenen Gemälde, der für S. Francesco in Correggio gemalten »Ruhe auf der Flucht«, das, wie ich mit Meyer behaupte, etwa 1515 oder 1516 entstanden sein muss, betritt er neue Bahnen. Es beginnt eine weitere Phase in seiner Entwickelung, welche die volle und freie Entfaltung seines Genius unmittelbar vorbereitet. Lionardo's Kunst aber ist es, der er sich in dieser Zeit zuwendet, von welcher er sich inspirieren lässt. Diese Thatsache, die bereits von Meyer behauptet, in neuerer Zeit aber wieder in Zweifel gestellt wurde, verdient mit gröfstem Nachdruck, ja mit gröfserem, als bisher geschehen ist, betont zu werden. Es kommt nicht viel darauf an, ob Correggio den grofsen Florentiner selbst kennen gelernt hat, seine Werke hat er zweifellos sehr wohl gekannt und studiert. Dies beweist in einer für mich ganz schlagenden Weise schon die Gesichtsbildung der Maria in der »Ruhe auf der Flucht«. Zeigt das Christkind noch in seiner Verwandtschaft mit dem auf jenem Bilde des hl. Franz das ununterbrochene Festhalten an dem bisher gebildeten Ideale, so unterscheiden sich die Züge der Madonna sehr wesentlich von denen auf dem Dresdener Gemälde. Hier macht sich ein Bruch mit dem Alten, eine Wendung zu Neuem bemerkbar. Der Künstler sucht sich in seiner Weise das Schönheitsideal Lionardo's zu eigen zu machen. Zugleich ist er bemüht, zu einer anderen lichten Farbenwirkung, einer gröfseren Weichheit der Zeichnung und Modellierung zu gelangen, hierin offenbar teils gleichfalls Anregungen, die ihm Lionardo bot, benutzend, teils aber auch, wie namentlich in der Farbe, seinen eigenen Experimenten sich vertrauend. Dieselben Bestrebungen zeigen sich in der hl. Familie von Hamptoncourt, die mit Recht von Morelli und Frizzoni in die Werke des Meisters eingereiht wurde, und, falls es sich bei diesem Bilde, das ich nur aus der Braun'schen Photographie kenne und daher nicht endgültig beurteilen kann, um eine Originalarbeit handelt, in der »Madonna mit dem Kinde und Johannes« in Madrid. Wäre dies letztere, wofür sehr Vieles zu sprechen scheint, von Correggio selbst, so wäre in ihm offenbar das Mittelglied zwischen der »Ruhe auf der Flucht« und der »Madonna von Casalmaggiore« gegeben. Auch als Vorstufe der fein ausgebildeten Komposition der letzteren verdiente es besonderes Interesse. Hatte Correggio bei Behandlung desselben Gegenstandes: der Madonna Nievo in Paris und dem Bildchen im Museo municipale zu Mailand die von Mantegna und Francia gegebenen Anregungen benutzt, so bringt er jetzt in dem Madrider Dreifigurenbild eine andere Idee zur Gestaltung: die in einer Landschaft auf dem Boden sitzende Jungfrau mit den beiden Kindern. Dass er hiermit an das in Florenz im Anfang des Jahrhunderts ausgebildete Kompositionsschema, das von Raphael zu edelster Harmonie ausgebildet worden war, sich anlehnt, ist unverkennbar. Und obgleich

uns gerade kein Bild dieser Art von Lionardo erhalten ist, so dürfte es doch höchst wahrscheinlich sein, dass Correggio, wie vermutlich auch Raphael, in Werken Lionardo's die Anregung zu dieser geschlossenen »Dreifigurengruppe in einer Landschaft« gefunden hat. Jedenfalls ist Maria wiederum nach Lionardo's Typus gebildet.

Das letzte zu erwähnende und vollendetste Werk in dieser Gruppe von Bildern ist nun aber die Madonna von Casalmaggiore. Auch dieses Gemälde, zu so grosser Selbständigkeit und Freiheit Correggio vorgedrungen ist, muss sowohl der Komposition nach, — denn offenbar ist, abgesehen von der Gruppierung der Figuren, der Künstler zu seiner landschaftlichen Anordnung durch die Bekanntschaft mit der »Vierge aux rochers« angeregt worden —, als der Gesichtsbildung und dem süss lächelnden Munde nach, Lionardesk genannt werden. Ganz bestimmte Anklänge an Lionardo, die in dem etwas späteren Bilde der Anbetung des Kindes, in welchem jeder fremde Einfluss vollständig assimiliert ist, verschwunden sind, sind hier noch zu gewahren. Und eben diese Wahrnehmung, gestützt auf den Vergleich mit den früheren und späteren Arbeiten, dürfte uns die ungefähre Datierung des Bildes ermöglichen.

Muss die »Ruhe auf der Flucht« in das Jahr 1515 oder 1516 verlegt werden, so ergiebt sich für die Madonnen in Hamptoncourt und Madrid wohl das Datum 1516 oder 1517. Und in nächster Folgezeit, also 1517 oder 1518 wäre die Madonna von Casalmaggiore entstanden. Entscheidend für diese Annahme ist der Vergleich mit einer zeitlich bestimmten Schöpfung des Meisters, nämlich dem Freskenschmuck von S. Paolo in Parma, der im Jahre 1518 Correggio aufgetragen wurde. Die vollen, ausgebildeten Formen und Köpfe der herrlich lebensvollen, in heiterer Ausgelassenheit sich tummelnden Putten, die er hier entwarf, verraten ganz zweifellos eine freiere Gestaltungskraft als die Kinder auf dem Frankfurter Bilde. Und so lässt sich das Jahr 1517 oder spätestens 1518 mit höchster Wahrscheinlichkeit als dasjenige nennen, in dem das letztere ausgeführt wurde. Der Meister hätte demnach noch in Correggio, ehe er 1518 nach Parma übersiedelte, den Auftrag für Casalmaggiore erhalten.

Wenn nun oben gleichwohl im Anschluss an Scannelli's Angabe behauptet wurde, dass die Madonna eine nahe Verwandtschaft mit derjenigen des hl. Sebastian in Dresden zeige, so erklärt sich dies einfach, ohne dass an eine gleichzeitige Entstehung gedacht werden darf, daraus, dass Correggio in dem letzteren wieder dem früheren Lionardesken Ideale sich mehr zugewendet und zugleich eine ähnliche Haltung des Kopfes, wie in dem Frankfurter Bilde gewählt hat. So könnte man denn sogar schwanken, ob eine herrliche Rötelstudie, die früher im Besitze Weigels war und im »Archiv für zeichnende Künste« (XII, S. 268) abgebildet worden ist, als Studie für den Kopf der Maria auf dem einen oder anderen Bilde gedient hat. Mit keinem von beiden, so gross die Ähnlichkeit auch ist, stimmt sie ganz genau. Da sie aber von ausgesprochenstem Lionardo'schen Charakter und daher gewiss eine Arbeit aus den Jahren 1516 bis 1518 ist, so darf sie in direkten Vergleich und unmittelbare Beziehung zur Madonna von Casalmaggiore gesetzt werden.

Nach allem Gesagten noch auf die Analogien, die unser Bild in jeder Einzelheit, in Farbe, Modellierung, Bildung aller Körperteile, Gewandung, Bewegung, Landschaft, mit den anderen seit lange bekannten und bewunderten Werken Correggio's aufweist, hinzudeuten, wäre eine geradezu unnötig aufgewandte Mühe. Jedes mit den Gemälden des Meisters vertraute Auge gewahrt diese Beziehungen auf den ersten Blick. Wichtiger wäre die Untersuchung darüber, welches die Schicksale der »Madonna von Casalmaggiore« gewesen sind, seit sie aus dem herzoglichen Palast in Modena nach Frankreich entführt wurde, doch ist es mir bisher nicht gelungen, diese

Lücke in unseren Kenntnissen von der Geschichte des Bildes auszufüllen. Die Nachforschungen, woher es in den Besitz der in Varese ansässigen Mrs. Gray gelangte, blieben resultatlos.

Ein eigentümlicher Zufall dagegen wollte es, dass an Stelle des verschwundenen Originales im Anfange dieses Jahrhunderts eine Kopie, die einzige mir bisher bekannte, auftauchte und, freilich in sehr begrenzten Kreisen, die Ehre eines authentischen Werkes Correggio's beanspruchen wollte. Dies letztere sollte freilich nur von kurzer Dauer sein, da schon von Julius Meyer (S. 379) dieses im Besitze des Earl of Normanton auf Somerley befindliche Bild als ein »mittelmäfsiges Schulbild« erkannt wurde. Diese Kopie, viel kleiner als das Original und auf Holz gemalt, war nach Pungileoni's Mitteilungen (Memorie storiche di Correggio I, S. 25) Anfang dieses Jahrhunderts im Besitze des Herrn Biagio Martini in Parma und wurde durch ein Gutachten der Professoren der Akademie daselbst für echt erklärt. Von Martini kaufte es Sir John Murray im Jahre 1816 und brachte es mit sich nach England. Meine Vermutung, dass das im Besitze des Earl of Normanton befindliche Bild identisch mit demjenigen Martini's sei, wurde durch eine gütige Mitteilung der Herren Christie Manson und Woods in London zur Gewissheit erhoben. Auf der am 19. Juni 1852 bei diesen Herren veranstalteten Versteigerung der kleinen Sammlung Murray ging für 115 Pfund Sterling das Bild in den Besitz des Earl of Normanton über. Sir John Murray soll es angeblich zweimal in Deutschland haben lithographieren lassen. Ob neben dieser einen Kopie aber noch andere existieren, wird sich im Laufe der Zeit ergeben.

Als die »Madonna von Casalmaggiore« für die Sammlung des Staedelschen Institutes erworben wurde, hat es nicht Viele gegeben, die in ihr mit freudiger Ueberraschung ein edles Werk des grofsen Meisters begrüfsten. Abgesehen von den wenigen, aber freilich ausschlaggebenden Ansichten der hervorragendsten Kunstkenner in Deutschland, die meine feste Ueberzeugung nach erstem Anblick des Bildes mir sofort bestätigten, war es nur in nichts begründeter Zweifel, welcher der Wiederentdeckung eines unbekannten Correggio entgegengebracht wurde. Heute, da das Bild von seiner trüben Hülle befreit in seiner alten Herrlichkeit strahlt, ist jeder, auch der leiseste Zweifel, geradezu undenkbar. Auch ohne den erfreulicherweise ermöglichten so eingehenden Nachweis ehrwürdiger Provenienz würde das Werk in unwiderleglicher Weise jedem Betrachter von seinem Schöpfer zeugen. Aus dem grofsen Schiffbruch der Zeiten, in dem so viele einst gefeierte Gemälde ihren Untergang gefunden, glücklich gerettet, hat es seinen dauernden Aufbewahrungsort neben so manchen anderen Meisterwerken in der auserwählten Frankfurter Sammlung finden dürfen.

EINE DÜRERSCHE HANDZEICHNUNG

VON ERNST FRIEDLAENDER

Die nachstehend abgedruckten Zeilen sind eine eigenhändige Nachschrift des Herzogs Augustus des Jüngeren von Braunschweig (1635—1666) zu einem inhaltlich belanglosen Kanzleischreiben an den Grofsen Kurfürsten vom 8. November 1643. (K. Geh. Staats-Archiv Rep. 38, 12.) Es ergiebt sich daraus, dass der Grofse Kurfürst ein Liebhaber und Sammler von Dürerschen Handzeichnungen gewesen ist, ein Moment, welches über seinen Kunstsinn überhaupt, der in den Niederlanden Nahrung genug gefunden haben mag, Licht verbreitet. Ob das dem Kurfürsten damals zugesandte Blatt echt gewesen, ob und wo es etwa noch erhalten ist, das zu ermitteln, mögen die Sachverständigen sich angelegen sein lassen. Der Herzog schreibt: »Eben wie E. L. ich dieses mit einem eigenen staffetter zuschicken wollen, kommet mir diese verhoffentlich sichere gelegenheit zu handen, E. L. dieses schreiben zuzufertigen; das beygefügte Röllein hat in sich einen Riss von dem berümbten Albr. Durern; welches kunststücklein, dieweil ich vermerket, dass E. L. eine besondere lust zu dergleichen tragen, ich habe mit beylegen und derselben praesentiren wollen. Wan nuhn E. L. daranne ein gefallen geschehen, wurde mirs zu vernehmen lieb seyn: oben hats ein kleines löchlein, obs von alter, dan es uber 100 Jahr ist, dass ers mit eigener handt verfertiget, oder wegen des erofnens von etlichen Strassenraubern zwischen Augsburg und Nürnberg also zugerichtet, kan ich nicht wissen, es schadet aber so eben nicht: dan es in der lufft.«

EIN ZWEITES SKIZZENBUCH VON MARTEN VAN HEEMSKERCK

VON JARO SPRINGER

Das Berliner Kupferstichkabinet hat kürzlich einen Band mit Zeichnungen von Marten van Heemskerck erworben, der zu dem ersten in der gleichen Sammlung bewahrten Skizzenbuch desselben Meisters, über das im Jahrbuch 1884 berichtet wurde, eine treffliche Ergänzung bildet. Während sich über das erste Skizzenbuch eine ältere Nachricht und Benutzung von Mariette beibringen liefs, ist das zweite ein ganz neuer Fund; es wird nirgends erwähnt und ist noch nicht benutzt worden. Der jetzt in England erworbene Band scheint spätestens Ende des vorigen Jahrhunderts dorthin gekommen zu sein, denn auf der Innenseite des etwa derselben Zeit angehörenden roten Maroquinbandes ist das gestochene Ex-libris der Bibliothek Anne Seymour Damer eingeklebt, das am unteren Rande die Unterschriften: »Agnes Berry inv. et del. Londini 1793 — Franciscus Legat sculpt« trägt.[1]) Der Name Skizzenbuch wird dem neuen Band mit geringerem Recht gegeben als dem früher bekannt gewordenen, insofern das erstere nicht aus gleich grofsen ursprünglich zu einem Buch gehörenden Blättern besteht, sondern vielmehr aus Zeichnungen von ganz verschiedener Gröfse, vielleicht Bestandteilen mehrerer älterer Skizzenbücher, die möglicherweise erst, als sie in den jetzigen Band vereinigt wurden, zusammengebracht worden sind. Die einzelnen Blätter sind mit ziemlicher Sorgfalt in die grofsen Folioseiten des Bandes eingelassen.

Auch diese Zeichnungen Heemskercks haben nur einen antiquarischen Wert, indem sie über viele Denkmale Aufschluss geben und die Gestalt, die diese im XVI Jahrhundert zeigten, uns offenbaren. Die auf Rom bezüglichen Blätter sind, wie schon früher nachgewiesen, zwischen den Jahren 1536—1538 entstanden.[2])

Die Zeichnungen des zweiten Skizzenbuches, die fast ausnahmslos mit der Feder gezeichnet und dann meist noch getuscht sind, rühren bis auf eine gleich zu erwähnende Ausnahme von der Hand desselben Künstlers her. Ein Blatt (36 r), das eine Ansicht der vatikanischen Gärten zeigt, trägt das bekannte Monogramm des Künstlers (Nagler, Mon. IV, No. 1862), eine grofse Ansicht von Rom zwischen Blatt 92 und 93 ist vom Jahre 1536 datiert. Monogramm und Datum, die gleiche Hand und Technik, die mit den Zeichnungen des ersten Skizzenbuches genau übereinstimmen, gaben die Möglichkeit, das Zeichnungsbuch Heemskerck zuzuweisen. Das

---

[1]) Nähere Angaben über diese Bibliothek habe ich nicht finden können.

[2]) Jahrbuch V, 1884, 329. — Geymüller, Text 327, Michiels, Peinture flamande V, 185.

erwähnte nicht Heemskerck zugehörende Blatt ist eine getuschte Federzeichnung mit einem Kapitell und einer Basis römisch-korinthischer Ordnung. Das Blatt trägt unten die Jahreszahl 1529. Da Kapitell und Basis entschieden italienischen, wahrscheinlich römischen Ursprungs sind, so kann die Zeichnung schon der Jahreszahl wegen nicht von Heemskerck herrühren, der erst 1532 seine italienische Reise antritt.[1]) Sie zeigt aber auch eine von der Heemskerckschen ganz verschiedene Technik und dürfte einem Schüler Marcantons zugehören; welchem, ist bei der geringen Kenntnis, die wir von den Zeichnungen dieser Meister haben, kaum zu entscheiden. Gegenständlich ist das zweite Skizzenbuch aufserordentlich reichhaltig. Ansichten römischer Ruinen überwiegen, das Kapitol, das Forum, der Palatin, die Thermen, das Kolosseum, das Septizonium Severi sind die meist behandelten Örtlichkeiten und Denkmäler. Zeichnungen nach antiken Statuen, an denen der erste Band so reich war, finden sich wenig.[2]) Es kommen auch einige figürliche Darstellungen vor, ein Blatt mit kleinen Madonnenstudien, andere mit Vögeln. Von gröfstem Interesse sind eine Reihe Zeichnungen mit Ansichten der Peterskirche während des Baues. Schon im ersten Band befanden sich drei den Umbau von St. Peter illustrierende Zeichnungen, die bereits von Geymüller veröffentlicht worden sind.[3]) Denselben Gegenstand behandeln im neuen Band nicht weniger als neun Zeichnungen, deren Beschreibung ich hier anschliefse.

Blatt 1 r getuschte Federzeichnung, 163 mm hoch, 273 mm breit. Ansicht der Peterskirche (etwa von Südwesten, also ungefähr von der heutigen Piazza di Sta. Marta aus). Man sieht die mit einem Eingang versehene Aufsenseite der halbrunden Tribuna des südlichen Querschiffes in unfertigem Zustand, bis zur halben Höhe der der Mauer vorgestellten Säulen; denn Säulen, nicht Pilaster gliedern in dieser Zeichnung den Bau. Noch eine zweite später zu besprechende Zeichnung (Blatt 54 r) zeigt an Stelle der wirklich vorhandenen Pilaster Säulen, während sich auf den übrigen Zeichnungen richtig Pilaster vorfinden. Es kann sich doch wohl nur um eine Ungenauigkeit handeln,[4]) die um so mehr auffällt, als sich Heemskerck in allen Fällen, in denen er kontrollierbar ist, als durchaus exakter Zeichner erweist.

Auf der zuerst erwähnten Zeichnung sieht man in das schon geschlossene Gewölbe des Querschiffes, rechts der kleine Rundbau S. Andrea, mit St. Peter durch einen brückenartigen Bogen verbunden. An der Südseite der alten Petersbasilika lagen zwei Rundkirchen, die durch einen schmalen Mittelbau unter einander verbunden waren. Die westliche, der hl. Petronilla geweiht, ursprünglich das Mausoleum des Honorius, war, als Heemskerck hier zeichnete, schon abgebrochen, um dem südlichen Querschiff Platz zu machen. S. Andrea, wegen eines wunderthätigen Marienbildes auch Madonna della febbre genannt, diente von den Zeiten Julius' II an als Sakristei und blieb als solche in Brauch bis 1775 bestehen, in welchem Jahre an ihrer Stelle der Neubau der jetzigen Sakristei errichtet wurde. Der

[1]) Michiels, Peinture flamande V, 245 a.

[2]) Die für die Archäologie wichtigen Zeichnungen werden in Kürze von fachkundigster Seite besonders behandelt werden. Ich lasse sie daher unberücksichtigt und beschränke mich auf die Anführung der die neuere Kunstgeschichte angehenden Blätter.

[3]) Die Entwürfe von St. Peter, Atlas, Tafel 52.

[4]) Wenn es eines besonderen Zeugnisses dafür bedürfte, dass die Bauanlage ursprünglich schon auf Pilaster berechnet war, so könnte die Notiz des Venezianers Marcanton Michiel vom 4. Dezember 1519, abgedruckt bei Reumont, Rom III, 521, dafür herangezogen werden.

vatikanische Obelisk, die Guglia, zu Heemskercks Anwesenheit in Rom noch hier auf der Spina des vatikanischen Cirkus stehend, kann auf dem Blatt wegen des Standpunktes des Zeichners nicht sichtbar werden.[1])

Auf der Rückseite des oben beschriebenen Blattes sind zwei Putten aus Raffaels Farnesinafresken in Rötel gezeichnet; der eine ist vom Triumphe der Galathea, der Putto, der unten in der Mitte den Delphin am Zügel hält; der andere rechts ist der mit Hut und Stab des Merkur aus der Lünette rechts neben dem Zwickelbild mit der Darstellung der Psyche vor Jupiter.

Blatt 7 r Federzeichnung, die Rundkirche S. Andrea, davor der Obelisk; man sieht rechts in das hohe Vierungsgewölbe hinein, weiter nach rechts das Dach des Langhauses der alten Peterskirche, davor einige wirre Baulichkeiten von der Südseite der Basilika.

Blatt 22 v Federzeichnung, S. Andrea, davor der Obelisk, von so nahem Standpunkt gezeichnet, dass von der Peterskirche nichts zu sehen ist. (Auf der Vorderseite des Blattes das Grabdenkmal Innocenz' VIII, siehe unten.)

Blatt 51 r Federzeichnung, Ansicht der Peterskirche von Süden (siehe die verkleinerte Abbild. umstehend, Orig. 270 : 405 mm). Man sieht links die grofsen Vierungsbogen, dann weiter nach links einen Teil des Querhauses (hier richtig mit Pilastern), anscheinend mit einem provisorischen Schutzdach versehen, vorn S. Andrea mit dem Obelisken. Weiter nach rechts das Langhaus der alten Petersbasilika, dann der Vorhof, der Glockenturm und die dreigeschossige Loggia für den segenspendenden Papst. Die sehr flüchtig gezeichnete Loggia zeigt fälschlich gerades Gebälk, keine Bogen. Im Hintergrund Teile des Vatikans, gleichfalls in sehr flüchtiger Wiedergabe. Die auf der Südecke der Vorhalle befindliche Kapelle S. Apollinare ist schon niedergerissen.[2])

Blatt 52 r getuschte Federzeichnung, das Original zu der sehr getreuen Kopie im Soane Museum in London, die Geymüller (Atlas, Taf. 24) publiziert hat.

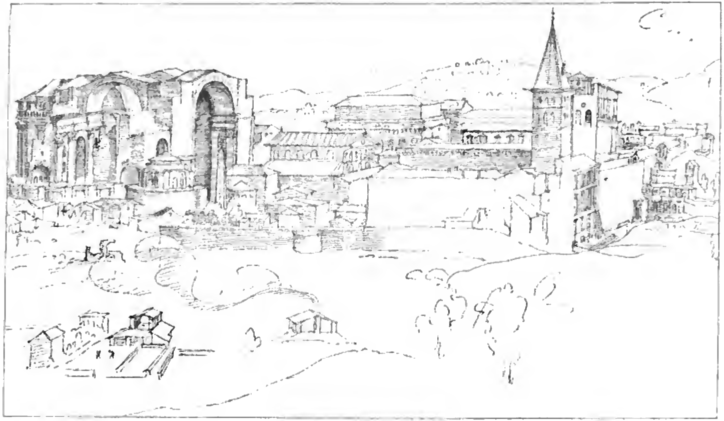
Blatt 53 r getuschte Federzeichnung, die Vorhalle der Peterskirche von Osten gesehen. Man sieht durch eine Strafse, deren Häuser die linke Seite der Vorhalle verdecken, auf die Loggia (hier mit vier Bogen) links daneben etwas zurückliegend eine Giebelwand mit dem Eingang zum Vorhof. Hinter der Loggia der Glockenturm. Zur Loggia führt eine Treppe von dreizehn Stufen, unten an der Treppe sieht man rechts die von Pius II aufgestellte Paulusstatue. Rechts neben der Loggia ein etwas niedrigerer kleinfenstriger Bau in drei Stockwerken. Zum Vatikan-Eingang führt eine sanft ansteigende breitstufige Treppe. Am Dach über dem Eingang ein Türmchen. Weiter nach rechts der Vatikan.[3])

---

[1]) Über die alte Peterskirche siehe Platner, Reumont, Gregorovius, ferner Acta Sanctorum, Juni VII. Eine sehr gründliche Arbeit über die Gestalt der ältesten Peterskirche von P. Kirsch in der römischen Quartalschrift II und III. Siehe auch die neuerdings wieder von Schmarsow publizierten Excerpte aus J. Fichards Italia von 1536 (also aus demselben Jahr, in dem Heemskerck in Rom war) Repertorium XIV, 130.

[2]) Den Zustand des Baues etwa fünfzig Jahre später zeigt die ungefähr vom gleichen Standpunkt aufgenommene Radierung in Dom. Fontana: Della trasportatione dell' obelisco vaticano, libro primo Roma 1590, p. 8. Die Ansicht ist aber sehr ungenau und willkürlich. — Heemskerck hat im Hintergrund des Stiches, der den Tod Karls von Bourbon und die Einnahme Roms schildert (Herrich, Prints after Heemskerck p. 109, No. 3) die Zeichnung verwertet. Eine Reproduktion dieses Stiches im Gegensinne giebt Geymüller, Taf. 49, No. 5.

[3]) Eine sehr willkürliche und ungenaue Darstellung der Fassade der Vorhalle giebt



Ansicht der Peterskirche von Süden. Um 1537.
Federzeichnung von Heemskerck.

Blatt 54 r Federzeichnung, Ansicht der Peterskirche von Südwesten, das südliche Querhaus (mit Säulen, siehe oben) etwa im gleichen Stadium des Baues wie Blatt 1 r; man sieht das Vierungsgewölbe, über S. Andrea ragt die Spitze des Glockenturms hervor, links davon das Dach der alten Basilika mit einem Kreuz vorne am Giebel nach dem Vorhof zu.

Auf der Rückseite die Pyramide des Cestius (Federzeichnung).

Blatt 60 r getuschte Federzeichnung, Ansicht der Kuppel im Bau, von Norden aufgenommen; vom nördlichen Querhaus, vor dem etwa der Zeichner, aber in ziemlicher Entfernung, steht, sind die Pilaster und die untersten Fenster fertig, man sieht durch das Querschiff durch bis zur hohen Apsis des südlichen Querhauses, das weiter im Bau vorgeschritten ist als das nördliche. Auf der Vierung ruht der unterste Reifen der Trommel, die die Kuppel tragen soll, Stricke zum Heraufwinden der Lasten führen vom Erdboden herauf. Rechts die mit einem Notdach bedeckte Tribuna, links das im Bau begriffene wüste Langhaus. Auf der Rückseite:

Blatt 60 v Federzeichnung, Ansicht der Kuppel im Bau, von Süden aufgenommen. Das südliche Querhaus ist bis zur zweiten Fensterreihe, die Pilaster bis zu den Kapitellen fertig, darüber die Vierung mit der Kuppel, die schon weiter im Bau vorgerückt ist, als auf der Zeichnung 60 r. Links flüchtig und ungenau die Tribunen, rechts S. Andrea.

Von den übrigen Zeichnungen mögen noch die folgenden erwähnt werden:

Blatt 2 r Federzeichnung, der Eingang des Pantheons. Der Standpunkt des Zeichners ist im Innern der Säulenhalle[1]) (siehe die Abbildung). Vom hochgelegenen Platz vor der Kirche führt eine Treppe in die Vorhalle herab, der Strafsenboden, der erst unter Alexander VII reguliert wurde, so dass man zur Vorhalle eine Stufe hinaufsteigen musste, reicht etwa bis zu ein Drittel Höhe der Säulen. Über den Querbalken, die die Säulen verbinden, drei überhöhte flache Rundbogen.

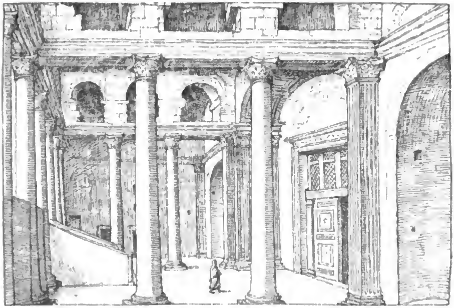
Soweit mir bekannt, besteht noch heute die Ansicht, dass die drei Schiffe der Pantheon-Vorhalle ursprünglich durch Tonnengewölbe vollständig eingedeckt waren, über dem Gewölbe hätte sich dann nach Serlio's Angabe ein Dachstuhl, der auf Bronzebalken ruhte, aufgebaut.[2]) Nach der Heemskerckschen Zeichnung sind nur die Wandpfeiler, die den Eingang flankieren, durch ein Tonnengewölbe überspannt. Über den beiden mittleren Säulenreihen der Vorhalle, die das Mittelschiff begrenzen, sind je drei überhöhte Bogen aufgebaut, um die Höhe des die Vorhalle bedecken-

der von Geymüller, Taf. 48, No. 6, publizierte anonyme Stich des Baseler Museums. Der Stich von Ambrosius Bram, der den Petersplatz mit dem segenspendenden Papst in der Loggia zeigt, ist genauer.

[1]) Auf Blatt 39 r ist das Pantheon mit der Eingangshalle noch einmal gezeichnet, der Standpunkt ist jetzt aber aufserhalb der Halle. Das obere äufsere Gebälk ist zertrümmert.

[2]) Platner III, 3, 348. — Adler, das Pantheon zu Rom, 31. Berliner Winkelmannsprogramm 1871, geht auf die Vorhalle nicht ein, Durm, die Baustile II, 2, 222, erörtert nur die Konstruktion des Bronzedachstuhles, die beigegebene Abbildung eines Durchschnittes der Vorhalle, der der Holzschnitt bei Serlio libro terzo, Venedig 1540, p. X, zu Grunde liegt, scheint auch unterhalb der Dachkonstruktion ein Tonnengewölbe anzugeben. Die fragliche, nicht ganz klare Stelle bei Serlio, die eine Erklärung zu dem erwähnten Holzschnitt giebt, lautet: questo armamento si trona in essere al presente sopra lo portico del Pantheon et e tutto di tavole di bronzo como dimostra la figura, lo circolo (Halbkreise, die auch hier den Durchschnitt eines Tonnengewölbes anzudeuten schienen) nou ci è, ma ci era una meza botte di bronzo molto ornata etc. (p. X.)

den nach der Mitte zu ansteigenden Giebeldaches zu gewinnen. Es handelt sich also um eine Hülfskonstruktion von künstlerisch recht geringer Wirkung. Etwas anderes lässt auch der Holzschnitt in Serlio's Architectura (p. XII), der den Durchschnitt der Vorhalle sehr ungenau zeigt, nicht erkennen. Die Barbarei des vielgeschmähten Papstes Urban VIII, der die Erzbalken (wohl mit Erzplatten bekleideten Balken) einschmelzen liefs, erscheint da doch in einem anderen Licht. Denn diese Balken gaben der schmucklosen Vorhalle der Rotonda kein besonderes künstlerisches Gepräge. Eine rohe Zerstörung eines Kunstwerkes kann man die Wegnahme der



Vorhalle des Pantheons. Um 1537.
Federzeichnung von Heemskerck.

Balken nicht nennen, einer solchen wäre der gelehrte und künstlerisch gebildete Papst auch nicht fähig gewesen, er hätte sich wenigstens nicht dieser Unthat gerühmt. Die Inschrift von 1632[1]), in der Urban von der Wegnahme der Balken berichtet, spricht doch zu seinen Gunsten und lässt eine harmlose und richtige Auffassung der Angelegenheit erkennen. Die Nachrichten über die Menge des eingeschmolzenen Erzes lauten überdies so verschieden, dass eine neue genaue Untersuchung des Thatbestandes not thäte. Ich zweifle nicht, dass dieselbe zu einer Ehrenrettung des übelbeleumundeten Papstes Urban VIII führen würde.[2])

[1]) Reumont, Rom III, 2, 883. — Auch das Vischersche Zeichenbuch im Louvre, über das H. Weizsäcker im Jahrbuch 1891, Heft 1, berichtet, enthält Aufnahmen des Pantheons.

[2]) Durch eine schon längst bekannte, Raffael zugeschriebene Zeichnung in den Uffizien (publiziert von Geymüller, Gaz. d. b. a. 1870, 81), kann die Heemskercksche Aufnahme

Blatt 3 r lavierte Federzeichnung, Ansicht des Palazzo Costa, Borgo nuovo, Letarouilly I, Pl. 44. Den auf der Rückseite gezeichneten Palast zu bestimmen, ist bisher nicht gelungen.

Blatt 22 r getuschte Federzeichnung, das Grabdenkmal des 1492 gestorbenen Papstes Innocenz' VIII von Antonio Pollajuolo. Das in einer Nische angeordnete Denkmal zeigt oben den Sarkophag mit der liegenden Papststatue, darunter die sitzende Figur des Papstes mit der hl. Lanze in der Hand.[1] Über dem Sarkophag im Halbrund eine schwebende Frau mit einer kleinen Figur auf ihrer linken Hand, rechts daneben ein nackter schwebender Putto mit einem Kranz.

Pollajuolo's Bronzedenkmal ward 1498 in der alten Peterskirche an der Mauer des Querhauses links (südlich) neben dem Triumphbogen aufgestellt.[2] Hier blieb es nur kurze Zeit, 1507 wurde es in den vorderen durch eine Mauer abgeschlossenen Teil der alten Kirche übertragen und im rechten Seitenschiff aufgestellt.[3] Im neuen Bau wurde das Denkmal 1621 nur unvollkommen aufgestellt, die sitzende Statue über dem Sarkophag angebracht, statt der allegorischen Figur zeigt das Halbrund der Nische jetzt eine Madonna zwischen zwei anbetenden Engeln.[4]

Blatt 26 r Federzeichnung, Araceli mit der Treppe, rechts der Obelisk.

Blatt 36 r getuschte Federzeichnung, Ansicht der vatikanischen Gärten, auf der Höhe, etwa in der Mitte, der zinnengekrönte Belvedere mit doppelter Arkadenhalle. In beiden läuft die gezinnelte (leoninische ?) Mauer entlang, rechts unten Rundtürme, links am Rand das Kolosseum. Rechts unten Heemskercks Monogramm.[5]

Mehrere Gartenanlagen, so Blatt 10 r, 18 r, 63 r konnten bisher nicht nachgewiesen werden. Auf Blatt 6 r ist eine Innendekoration aufgenommen, durch ein grofses Bogenfenster sieht man auf einen Garten, rechts ein Teil einer Thür mit der halbabgeschnittenen Inschrift HER · GO MA, nach Christian Hülsens ansprechender Vermutung in Herkules Gonzaga Mantuan zu ergänzen.

Zwischen Blatt 92 und 93 ist eine grofse Ansicht von Rom eingelassen (getuschte Federzeichnung, 175 mm hoch, 1,35 m lang). Die Zeichnung trägt gegen links die Jahreszahl 1536. Der Standpunkt des Zeichners ist eine angenommene ideale Stellung südöstlich vom Kapitol, etwas höher als dieses. Denn es giebt in

---

kontroliert werden. Diese Zeichnung zeigt nur einen Teil der Vorhalle, die Eingangsthür an der Rückwand, die Wandpfeiler beiderseits und darüber das Tonnengewölbe, dann links ein Stück des Querbalkens, der vom Pfeiler zur nächsten Säule führt, darüber ein Teil des oben erwähnten überhöhten Bogens und ganz schmucklose Balken, die den (offenen) Dachstuhl tragen.

[1] Diese geschätzte Reliquie kam 1492 unter Innocenz VIII nach Rom. Fichard (Repert. XIV, 133) hat den Gegenstand in der Hand des Papstes nicht erkannt.

[2] Plan des Alpharanus No. 38. — Acta Sanctorum Juni VII, 101.

[3] Alpharanus No. 109. Fichard a. a. O. giebt den Aufstellungsort des Innocenz-Grabmals sehr ungenau an: e regione in sinistro latere.

[4] Stich nach der neuen Aufstellung bei Ciacconius Vitae Pontificum III, 121. — Die Nachrichten über das Schicksal des Innocenz-Denkmals verdanke ich der freundlichen Mitteilung Dr. Hugo von Tschudi's.

[5] Eine gleiche Ansicht des Belvedere giebt der von Balthasar Jenichen gestochene Plan von Rom (Andresen No. 279). Jenichens Stich dürfte um 1570 entstanden sein, doch ist er nach einer älteren Vorlage kopiert, die sich zeitlich ungefähr begrenzen lässt; die von Alexander VI vollendete Loggia der Peterskirche ist schon zu sehen, die 1538 nach dem Kapitol übertragene Marcaurelstatue steht noch auf ihrem alten Platz vor dem Lateran.

Rom keinen Höhenpunkt, von dem aus alle die im Folgenden verzeichneten Gebäulichkeiten der Ansicht gleichzeitig gesehen werden könnten.

Etwa in der Mitte des grofsen Städtebildes sehen wir von etwas erhöhter Stellung auf den Kapitolsplatz hinab, links der Senatorenpalast, zu dem eine Treppe hinan führt, hinter dem Palast ragt noch der grofse Turm empor. Links der Obelisk und die Palme, dann Araceli. Weiter zurück der Turm der Conti (tor del cōte[1]). Der mit Gärten bedeckte Abhang des Kapitols füllt rechts den Vordergrund, ganz vorn die kleine Kirche Maria della consolazione (la cōsolatiē).

Im zweiten Plan dahinter das Forum mit seinen Tempelresten, zwischen denen eine Herde weidet; am Ende des Forums rechts die Rundkirche S. Teodoro. Wieder mehr nach links im Hintergrund, in der Luftlinie neben dem Senatspalast, Sta. Maria maggiore (S. Mar. maior), daneben der grofse Milizenturm (torre de lie militie). Weiter nach rechts die Diocletiansthermen (la terme), Sta. Maria nuova (s. m. nova), dahinter das Kolosseum, der Lateran (S. Jā lateranē), dann hinter dem Forum der Palatin. Die Kirche ganz rechts vielleicht S. Giorgio in Velabro (?), daneben die Quadrifrons, am rechten Rande der Zeichnung eine Kirche mit hohem Kampanile (Sta. Maria in Cosmedin?).

Auf der linken Seite, in der Mitte beim Kapitol beginnend und links weitergehend, erblickt man zurückliegend Sta. Trinità de' Monti (trinite), S. Marco und den Palazzo di Venezia, die Antoninssäule, das Pantheon, hinter diesem S. Agostino (S. Augusto), die Engelsburg und die Cancellaria (S. jergs, für S. Giorgio), dann den Vatikan und die Peterskirche. Weiter das Marcellus-Theater (tea. marc.), rechts vor diesem ein Gebäude mit der Beischrift S. Quat̃, das ich nicht identifizieren kann. Links im Hintergrund S. Pietro in Montorio auf der Höhe, unten der Ponte rotto (pōt. S. Maria), weiter links der Tiber mit einigen Schiffen. Nahe bei der Brücke ein Gebäude mit der Aufschrift pal. d. pilato, das Haus des Crescentius, welches das römische Volk noch heute Casa di Pilato oder di Rienzi nennt. Ganz links am Rand der Aventin mit Sta. Sabina.

Mit gröfster Mühe ist diese Ansicht von Rom zusammengetragen. Heemskercks Zeichnungen erweisen sich, namentlich gegenüber den gleichzeitigen Aufnahmen der Italiener, als äufserst genau und verlässlich. Seine Abbildungen untergegangener oder veränderter Bauwerke haben daher einen hohen historischen Wert. Mit gleicher Sorgfalt hat er die Reste der Antike, die Kirchenbauten des Mittelalters und die Denkmäler einer neuen Zeit, die um ihn herum entstehen, in sein Skizzenbuch eingetragen. Von seiner Begeisterung, mit der er den Trümmern einer vergangenen Welt in der ewigen Stadt nachging, zeugt ein Citat, das er einer Zeichnung (Blatt 88 v) beischrieb: Roma quanta fuit, ipsa ruina docet.

---

[1]) Einzelnen Gebäuden sind in kleiner, schwer leserlicher Schrift Bezeichnungen beigeschrieben; ich habe sie in Klammern beigesetzt.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

ZWÖLFTER BAND

III. HEFT

BERLIN 1891
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Redakteur: R. DOHME

ITALIENISCHE KOPIEN NACH DEUTSCHEN KUPFERSTICHEN DES XV JAHRHUNDERTS

VON MAX LEHRS

Gar mannigfach sind die Beziehungen, welche den deutschen Kupferstich mit dem italienischen verknüpfen und es unterliegt wohl keinem Zweifel, dass auch bei den Stechern die geläuterte Formenschönheit der Italiener befreiend und befruchtend auf die Werke ihrer nordischen Genossen wirkte, dass im Allgemeinen jene den gebenden, diese den empfangenden Teil ausmachten. Schon in einer seiner frühesten Arbeiten, dem grofsen Herkules, entlehnte Dürer die Hauptmotive des Stiches einem anonymen, wahrscheinlich norditalienischen Kupferstich: »Der Tod des Orpheus« (P. V, 47, 120,[1]) und 1494 kopierte er aufs Sorgfältigste zwei grofse Blätter Mantegna's mit der Feder. Dafür plünderten die italienischen Stecher: Robetta, Giovanni Antonio da Brescia, Zoan Andrea, der Meister I B mit dem Vogel und verschiedene andere Monogrammisten seine reizvollen landschaftlichen Hintergründe, und Marcanton verschmähte es nicht, die beliebtesten Blätter des Nürnbergers nachzustechen. Dann kam die Zeit, wo der Schwarm der deutschen Kleinmeister aus den Werken des berühmten Rafael-Trabanten den italischen Honig nordwärts über die Alpen trug, und Künstler mit mäfsigem Talent, aber gutem Blick für die Bedürfnisse des Marktes ausgestattet — vor Allem die Hopfer und Niclaus Wilborn — ihre geistlosen Kopien nach Mantegna, Domenico Campagnola, den Meistern I B und P P, Jacopo de Barbarj und Marcanton fertigten. Den Einfluss der Italiener, besonders des Mantegna, Zoan Andrea, Agostino Veneziano, Nicoletto da Modena auf den deutschen Ornamentstich hat neuerdings Lichtwark[2]) eingehend nachgewiesen.

Das Alles sind bekannte Thatsachen, die im Wesentlichen nur bezeugen, wie sehr die deutschen Stecher des XVI Jahrhunderts im Bann der Italiener standen. Minder bekannt dürfte es sein, dass im XV Jahrhundert das Verhältnis beider Nationen zu einander gerade ein umgekehrtes war. Wenn das Märchen von der Erfindung des Kupferstiches durch Maso Finiguerra heut endgiltig aus der Welt geschafft, und die Prioritätsfrage zu Gunsten Deutschlands und der Niederlande entschieden ist, so war dafür in erster Linie die Jahreszahl 1446 auf der Renouvierschen Passion im Berliner Kabinet mafsgebend, welcher Italien keine annähernd gleich frühe ent-

[1]) Der Stich stammt aus der Riccardiana in Florenz, von wo er durch Harzen in die Hamburger Kunsthalle gelangte. Vergl. die Publikationen der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft, Jahrg. 1886, No. 5.

[2]) Der Ornamentstich der deutschen Frührenaissance, Berlin 1888 p. 8—9.

gegenzustellen vermochte. Beredteres Zeugnis dafür legt aber der hohe Grad von technischer Ausbildung in der Führung des Grabstichels wie im Einschwärzen und Drucken der Platte bei den deutschen Stechern ab, zu einer Zeit, da die Italiener ihre ersten zaghaften Versuche auf dem neuen Kunstgebiet zu machen begannen. Die Seltenheit und Zerstreutheit gerade der Denkmale des frühitalienischen Kupferstichs hat bisher eine vergleichende Betrachtung mit denen des deutschen sehr erschwert. Erst seit die Publikationen der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft erfolgreich begonnen haben, diesem Übelstande zu steuern, werden der Forschung neue Bahnen gewiesen und die Quellen fliefsen reichlicher.

Da ist es denn von hohem Interesse zu beobachten, einen wie starken Eindruck die Arbeiten eines namenlosen oberrheinischen Künstlers auf die italienischen Stecher hervorgerufen haben müssen, und wie weitgehend ihre Verbreitung schon im XV Jahrhundert jenseit der Alpen gewesen. Ich meine den Meister E S. So wenig dem feiner entwickelten Schönheitsgefühl der Italiener seine magere, manierierte Formengebung, die Hässlichkeit seiner Typen gefallen konnte, so imponierte ihnen doch offenbar der klar angeordnete Faltenwurf der Gewänder, die liebevolle Durchbildung der Tiere und Pflanzen, vor Allem aber die glänzende technische Behandlung seiner Stiche.

Schon Mariette erkannte die Übereinstimmung der Propheten Amos und Maleachi aus der dem Baccio Baldini zugeschriebenen Folge mit den sitzenden Aposteln Paulus und Judas Thaddaeus des Meisters E S aus der Folge B. X, 20, 28—39, und wenn er auch Anfangs geneigt war, die deutschen Stiche für Kopien der italienischen zu halten, so nimmt er doch schliefslich das umgekehrte Verhältnis als das wahrscheinlichere an.[1]) Aber nicht nur die Folge der sitzenden Apostel, sondern auch jene der Evangelisten (B. VI, 23, 63—66) diente dem Stecher der Propheten und Sibyllen für einzelne seiner Gestalten als Vorlage.[2]) In neun Fällen ist eine solche Abhängigkeit nachweisbar. Von den Aposteln diente der Petrus (B. 28) für den Abias, Paulus (B. 38) für den Amos, Jacobus major (B. 30) für den Jesaia, Johannes (B. 31) für den Ezechiel, dessen Kopf jedoch nach dem Petrus kopiert ist, Judas Thaddaeus (B. 36) für den Maleachi und Thomas (B. 39) für die Sibylla Elispontica. Von den Evangelisten erscheint Matthaeus (B. 66) in der italienischen Übersetzung als Sibylla Tiburtina, Marcus (B. 64) als Delfica und Johannes (B. 65) als Libica. Der Schleier der letzteren stammt von einem anderen Stich des Meisters E S, der Dame mit Helm und Bindenschild (B. 92).[3])

Dass die technisch noch so sehr unentwickelte Prophetenfolge viel später entstanden sei als die Apostel und Evangelisten des Meisters E S, lässt sich zwar nicht

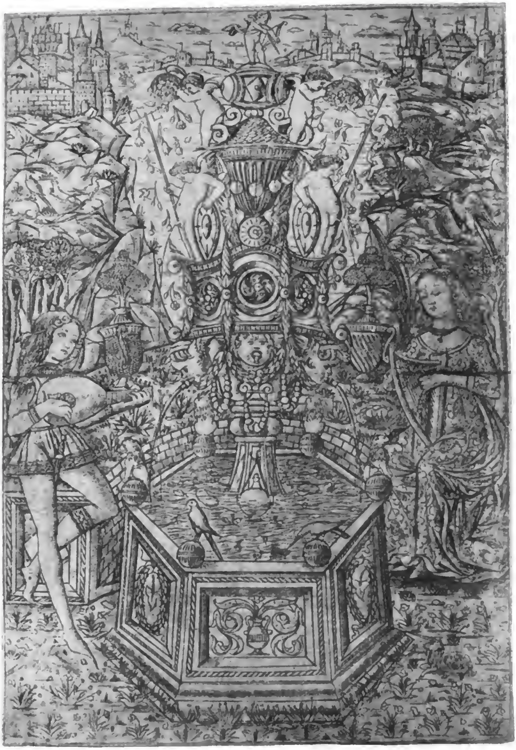
---

[1]) Vergl. Abecedario I p. 55, wo es u. A. heifst: »On a plus d'un exemple de plagiats semblables faits par des Italiens; en plus d'une occasion, ils n'ont pas eu honte de faire de pareilles incursions sur les Allemands. Dans les commencements que ceux-ci firent paroitre des estampes, les Italiens les regardèrent avec l'admiration qu'on donne aux choses de nouvelle invention. Témoin Michel Ange qui dans sa jeunesse ne rougit point de copier pour son étude le saint Antoine battu des démons qu'avoit gravé Martin Schoen.« In diesem Sinne äufsert sich auch Renouvier (Histoire de l'origine et des progrès de la gravure dans les Pays-Bas et en Allemagne, p. 162.)

[2]) Vergl. meine Bemerkungen im Repertorium f. K. X p. 99.

[3]) Vergl. die Gegenüberstellung aller drei Blätter in der Zeitschrift f. b. K., neue Folge I (1890) p. 326, Fig. 1—3.

gegenz
techr
Dr
ih



LA FONTANA D'AMORE

PADUANISCHER STECHER (?) XV JAHRHUNDERT

durch Jahreszahlen beweisen, da es sich auf beiden Seiten um undatierte Blätter handelt. Die Apostel des E S zählen zu seinen frühen, wahrscheinlich noch in die fünfziger Jahre fallenden Arbeiten, und die Evangelisten mögen nur um Weniges später anzusetzen sein. Dagegen gehört die für die Sibylla Libica mitbenutzte Dame mit Helm und Schild entschieden der Spätzeit des Meisters E S (um 1466) an, und noch weiter hinausgeschoben wird die Entstehung der italienischen Folgen durch die Benutzung des Pilatus von Schongauers Passionsstich (B. 14) für den Propheten Daniel, welche meines Wissens bisher keine Beachtung fand.

Dass auch die Folge der gleichfalls dem Baccio Baldini zugeschriebenen sogenannten Otto-Teller nicht so alt sein könne, als man nach ihrer primitiven technischen Behandlung glauben möchte, beweist die im Jahrgang 1889 der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft unter No. 5 publizierte »Rache an Amor« (B. XIII, 143, 4. P. V, 36, 71) auf welcher der gefesselte Liebesgott nur eine gegenseitige Kopie nach Schongauers hl. Sebastian (B. 59) ist.[1]

Auf der grofsen Anbetung der Könige (B. XIII, 73, 1. P. V, 40, 96)[2] stammen der Rasen und alle den Vordergrund bedeckenden Blattpflanzen wie auch die hirschgeweihähnlichen Bäume auf den Hügeln des Hintergrundes vom Meister E S. Zwar lässt sich das benutzte Urbild nicht in jedem Fall, aber doch in einem nachweisen. Die aus etwa zehn Blättern bestehende Pflanze unter dem Schwanz des hinteren Jagdleoparden ist von dem mutmafslich frühesten Stich des Meisters E S: »Augustus und die tiburtinische Sibylle« (B. X, 37, 70. P. II, 68, 1) genommen, wo sie sich gleichseitig rechts hinter dem Kaiser, vor den Steinen am Ufer befindet. Von demselben Stich scheint das Wasser und das Schilf auf der rechten Seite des Vordergrundes entlehnt.

Das schönste Beispiel einer italienischen Kopie nach dem Meister E S bietet indess unstreitig eine unbeschriebene Fontana d'amore der Raccolta Remondiniana im städtischen Museum zu Bassano (Inv. No. 146). Der beigegebene verkleinerte Lichtdruck dieses köstlichen Blattes überhebt mich einer ausführlichen Beschreibung.[3] Schwerlich würde Jemand bei dieser so ganz von italienischem Geiste erfüllten Komposition, bei den von tiefer Empfindung beseelten Zügen des lautespielenden Jünglings auf die Vermutung kommen, dass sie einem deutschen Vorbilde entlehnt seien. Und doch ist dem so. Der grofse, 265 : 185 mm Einf. messende italienische Stich erweist sich, wie man aus einem Vergleich mit der Hochätzung, Fig. 1, leicht ersehen mag, als eine freie Nachbildung des viel kleineren (62 : 74 mm Einf.) Liebesbronnens vom Meister E S (P. II, 64, 188), einer sehr frühen, etwa der Zeit seiner Ars moriendi angehörigen Arbeit, von der sich nur ein einziges Exemplar, aus der Sammlung Durand[4] stammend, im Berliner Kabinet erhalten hat. Dieses kleine Blättchen scheint sich im XV Jahrhundert der weitgehendsten Verbreitung und Beliebtheit erfreut zu haben. Eine sehr schwache anonyme Kopie befindet sich in der Albertina zu Wien,[5] eine bessere fertigte Israhel van Meckenem und umgab sie mit

[1] Vergl. Chronik für vervielfältigende Kunst IV (1891) p. 2—3.

[2] Lichtdruck in Prints and Drawings in the British Museum, Part. I, Pl. V.

[3] Leider genügte von den beiden mit gütiger Erlaubnis des Direktors, Dr. Oscar Chilesotti, in Bassano gemachten Aufnahmen keine für die Herstellung einer Heliogravüre in Originalgröfse oder verkleinert.

[4] Paris 1836, Kat. No. 17.

[5] B. X, 46, 15. P. II, 64, 188 Cop. und 98, 82. Diese Kopie befindet sich nicht in Berlin, wie Passavant angiebt.

einem runden Ornamentrahmen.[1]) Ein drittes Mal fand ich den Stich kopiert auf einer grünen schweizer Ofenkachel in der Sammlung des historischen Vereins des Kanton St. Gallen in St. Gallen,[2]) und die beiden Hauptfiguren in den gemalten Ornamenten eines Pontificale auf der Königlichen Bibliothek zu Aschaffenburg.[3]) Alle diese Kopien, auch die gestochenen, geben das Original gleichseitig wieder, wohl mit Rücksicht auf die richtige Handhabung der Laute des Jünglings.

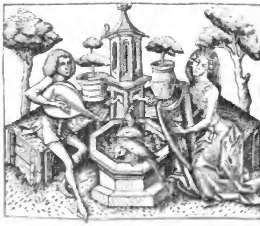


Fig. 1. Der Liebesbrunnen. Kupferstich des Meisters E S.



Fig. 2. Aus dem Kupferstich des Meisters E S.: Johannes auf Pathmos.

Der Stich in Bassano kann nicht als einfache Kopie des Berliner Urbildes betrachtet werden, sondern höchstens als eine Umdichtung des in mehr als einer Hinsicht recht steifen und unschönen deutschen Originals in die weiche und wohllautende Formensprache der Schule des Squarcione. Trotz der vielen Veränderungen

[1]) B. VI, 283, 208. Abdrücke dieses ziemlich seltenen Blattes befinden sich u. A. in Berlin, Dresden (Sammlung Friedrich August II), London, Oxford, Paris (Sammlung v. Rothschild), Wien (Albertina und Hofbibliothek).

[2]) Vergl. Bd. IX des Jahrbuches p. 240.

[3]) Ms. No. 12, fol. 13. Abbildung bei Niedling, Bücher-Ornamentik in Miniaturen. Weimar 1888, Taf. VI.

und Verschönerungen ist die Abhängigkeit doch unverkennbar, namentlich in den beiden Figuren, dem Jüngling mit der Laute, dessen Beinstellung ziemlich genau beibehalten ist und dessen Dolch zwischen seinen Beinen herabhängt, und dem Mädchen mit der Harfe, bei welchem die Härte des Faltenwurfs, freilich auf Kosten der klaren Anordnung, gemildert und der unkleidsame Bänderkopfputz des Meisters E S durch einen Blumenkranz ersetzt ist. Der achteckige Brunnen, in welchem hier wie dort die Weinflasche zum Kühlen hängt, ist aufsen mit Ornamenten überzogen und mit kleinen auf Kugeln sitzenden Löwen geschmückt. An Stelle des beim Meister E S hinter dem Becken befindlichen gotischen Brunnenhäuschens erhebt sich bei dem Italiener aus der Mitte des Beckens ein reich gegliederter Renaissanceaufbau mit geflügelten Köpfen als Wasserspeiern und niedlichen Amoren, welche aus gröfserer Höhe und auf naturgemäfsere Weise ihre Wasserstrahlen herabsenden. Über ihnen schütten andere aus Körben Früchte und Blumen hernieder, die auf dem Wasserspiegel schwimmen, und oben bekrönt das Ganze der kleine schelmisch nach dem Herzen der Schönen zielende Gott der Liebe. Hat der italienische Künstler hier seiner Phantasie frei die Zügel schiefsen lassen, so behielt er die Rasenbank mit den zwei Blumentöpfen bei, gab den letzteren aber die gefälligeren Formen der heimischen Kunstweise. Auch der Papagei vorn auf dem Brunnenrand kehrt in dem italienischen Stich wieder.

Während aber beim Meister E S der Vordergrund und die Bank mit dichtem Rasen bedekt sind, hat der italienische Stecher in ziemlich kindlicher Weise den Erdboden durch ein buntes Gemisch von Blumen, Grasbüscheln und Steinchen gefüllt, deren schematische und gleichförmige Aneinanderreihung in starkem Gegensatz zu der Mannigfaltigkeit der Pflanzenwelt auf den Stichen des Meisters E S steht. In der Perfpektive, die schon auf dem deutschen Urbilde mancherlei zu wünschen übrig lässt, zeigt auch die Fontana d'amore zahlreiche Fehler. Besondere Schwierigkeit scheint dem Italiener die Steinverkleidung der Rasenbank gemacht zu haben, und wie wenig er sich über die richtigen Mafsverhältnisse Rechenschaft gab, beweist das winzige Einhorn rechts neben dem Brunnen, das nicht gröfser ist als die beiden links befindlichen Vögel, und das Hündchen zu Füfsen der Dame, das man eher für eine Ratte halten könnte.

Wie ungewohnt dem Stecher die technische Seite der Kunst gewesen sein muss, sieht man nicht nur an der fast dilettantischen Art, mit welcher die Pflanzen so zu sagen »eingeritzt« sind, sondern auch an den häufigen Durchschneidungen einzelner Gegenstände durch die Konturen dahinter befindlicher, die sie eigentlich verdecken sollten. So durchschneidet der Brunnenfufs die ihn umgebenden Grasbüschel, das rechte Knie des Mädchens den auf dem Brunnenrand sitzenden Löwen u. s. w. Die Fontana d'amore in Bassano lässt sich keiner bestimmten Stecherindividualität zuweisen. Stilistische Kriterien sprechen, wie schon erwähnt, für ihre Zugehörigkeit zur Schule des Squarcione, der auch die beiden im Jahrgang 1888 der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft unter No. 11 und 12 publizierten paduanischen Monats-Darstellungen (P. V, 117, 84—85) entstammen,[1]) und welcher auch der Stich mit SS. Antonius und Paulus (P. V, 156, 42) in der Wiener

[1]) Die zwei mit den Stielen nach oben gekehrten Blätter an der Aufsenseite des Brunnens kommen genau ebenso auf der Schrifttafel unter dem März vor; doch will ich dieser Übereinstimmung keine Bedeutung beimessen.

Hofbibliothek[1]) beizuzählen ist. Diese Stiche zeigen jedoch sämtlich einen technisch vorgeschritteneren Künstler.

Zeitlich am nächsten steht unser Blatt wohl den oben erwähnten Otto-Tellern, für die sich aber eine zuverlässige Begrenzung nach vorwärts oder rückwärts durch bestimmte Jahreszahlen bislang ebensowenig hat finden lassen, wie meines Wissens überhaupt für irgend eine andere Arbeit der italienischen Primitiven. Da ist es denn von Wichtigkeit, dass sich gerade bei der Fontana d'amore ein terminus ante quem bietet, der eine wenigstens ungefähre Datierung ermöglicht. Der kleine Liebesbronnen vom Meister E S ist zwar wie die meisten Stiche dieses Künstlers undatiert und mag als frühe Arbeit noch in den Anfang der fünfziger Jahre fallen. Für den landschaftlichen Hintergrund hat der italienische Stecher aber ein datiertes Blatt des Meisters E S zu Hilfe genommen, denn das Bergschloss zur Rechten ist mit ganz unwesentlichen Veränderungen eine genaue gegenseitige Kopie nach jenem, welches sich auf dem Johannes auf Pathmos von 1467 (B. VI, p. 48. P. II, 59, 161) links befindet.[2]) Sogar die Verteilung der einzelnen Bäumchen über den steilen Felsen ist annähernd die gleiche, und von den drei Papageien, welche bei E S den Burgfelsen beleben, erkennt man zwei über dem Kopf der Harfenspielerin wieder, während der dritte nach links auf den Felsen des zweiten Bergschlosses versetzt ist. Das vierfüfsige Getier, welches sich auf dem italienischen Stich in ziemlich sorgloser Wahl der Gröfsenverhältnisse zwischen dem gefiederten umhertreibt, sowie die Affen auf den Orangenbäumen links und rechts hat der Kopist wohl aus Eigenem hinzugefügt. Die Fontana d'amore ist also — und das bleibt das Wichtigste bei dem Abhängigkeitsnachweis — zuverlässig nach 1467 entstanden und bezeugt aufs Neue, einen wie grofsen Vorsprung in der technischen Entwickelung die deutschen Stecher schon zu dieser Zeit vor ihren italienischen Kollegen gewonnen hatten.

Dass Martin Schongauers Kupferstiche in grofser Menge über die Alpen nach Italien gelangten, berichtet schon Vasari.[3]) Er ist auch der Gewährsmann für die von fast allen späteren Kunstschriftstellern mit behaglicher Breite nacherzählte Geschichte, der jugendliche Michelangelo habe an dem von Dämonen gepeinigten hl. Antonius Schongauers (B. 47) soviel Gefallen gefunden, dass er ihn koloriert habe: »la qual carta tanto piacque a Michelagnolo, essendo giovinetto, che si mise a colorirla«. Condivi erzählt, dass Michelangelo den Stich auf Holz kopiert und dabei solchen Fleifs verwendet habe, dass er keinen Teil kolorierte, bevor er ihn nicht mit der Natur verglichen hatte, so dass er auf den Fischmarkt ging und Form und Farbe der Flossen, Augen und übrigen Körperteile der Fische genau beobachtete, um sie für die absonderlichen Teufelsgestalten und höllischen Ungeheuer zu benutzen.[4]) Nach Carel van Mander kopierte er den Stich mit der Feder so genau, dass man die Zeichnung nicht von ihrer Vorlage unterscheiden konnte, und machte

[1]) Heliogravüre in der Publikation der Internationalen Chalkographischen Gesellschaft 1890 No. 9.

[2]) Vergl. die Hochätzung Fig. 2. Ein Lichtdruck des ganzen Stiches in des Verfassers »Meister mit den Bandrollen« Taf. II, Fig. 4.

[3]) Ed. Milanesi vol. V, p. 396—398.

[4]) Vita di Michel Angelo Buonarroti. Roma 1553.

daraus ein Gemälde. Auch kaufte er verschiedene Fische um danach einige fremdartig gestaltete Teufel zu kolorieren.[1]) Sandrart hat diese aus Condivi geschöpfte Stelle abgeschrieben und ihr damit eine gröfsere Verbreitung gegeben.[2])

Natürlich konnte es nicht fehlen, dass man alsbald sowohl die Zeichnung wie auch das Gemälde Michelangelo's entdeckte. Nach Galichon[3]) befand sich die Zeichnung zu Anfang unseres Jahrhunderts in Mailand. Duplessis erwähnt im Text zu den Schongauer-Heliogravüren von Amand-Durand p. 16, No. 48 einer Brochüre,[4]) worin das im Besitz der Familie Bianconi zu Bologna befindliche Bild für die echte Kopie Michelangelo's erklärt werde. Jedenfalls ist diese Kopie identisch mit jener, welche schon 1840 von Gualandi[5]) in Bologna erwähnt wird, und die ich 1888 daselbst in der Ausstellung in S. Michele in Bosco sah. Sie unterschied sich, was die Mittelmäfsigkeit der Ausführung anlangt, in nichts von den zahllosen gemalten Kopien nach anderen Stichen Schongauers. Springer betont mit Recht, dass sich das Bild schon durch die Anwendung von Ölfarben als eine Fälschung erweise, da Michelangelo niemals in Öl gemalt habe.[6]) Ebensowenig kann ein von Delaborde[7]) erwähntes, auf Holz gemaltes Bildchen bei Mr. de Triqueti in Paris (erworben in Pisa und 1874 in der Ausstellung zum Besten der Elsass-Lothringer) die von van Mander citierte Kopie des grofsen Florentiners gewesen sein, und das Suchen danach dürfte überhaupt ziemlich erfolglos bleiben, da eine solche Kopie vermutlich niemals existiert hat. Dass die in Schongauers Dämonen bethätigte phantastische Gestaltungskraft des deutschen Meisters den jugendlichen Michelangelo gereizt habe, einen Abdruck des jedenfalls auch in Italien weitverbreiteten Stiches zu kolorieren, wie Vasari erzählt, hat an sich nichts Unwahrscheinliches. Wohl aber ist die Version van Manders von einer täuschenden Nachzeichnung oder gar von einer gemalten Kopie des Stiches aus inneren Gründen zu verwerfen. Sie findet ihre Erklärung in der begreiflicher Weise dem XVII Jahrhundert eigenen Auffassungsweise der Kunst Michelangelo's, für deren innerstes Wesen dem niederländischen Chronisten das Verständnis fehlen musste.

Im »Leben Marcantons« spricht Vasari auch von einer Darstellung des Gekreuzigten zwischen Maria und Johannes, die unter den Stichen Schongauers so bewundert wurde, dass sie der Miniator Gherardo mit dem Stichel kopierte. Diese Kopie, fügt er hinzu, glückte ihm vollkommen, aber sein bald darauf erfolgter Tod verhinderte

---

[1]) Het Schilder-Boeck (Amsterdam 1618) fol. 91. Michel Agnolo creegh een van de Printen van Hipse Marten, daer de Duyvelen Sinte Antonis in de locht voeren: dit conterfeyte hy metter pen, datment niet onderkennen con: Oock maeckte hy dit in schilderije, en cocht verscheydē vissche, om eenige vreemde ghedaenten deser Duyvelen daer na te coloreren.

[2]) Teutsche Akademie (Nürnberg 1675—1679) II. Teil, II. Buch p. 146. Seine Angabe, dass Michelangelo etliche fremde Fische kaufte, beruht auf ungenauer Übersetzung van Manders, bei dem sich das Wort »vreemde« vielmehr auf die Teufelsgestalten bezieht.

[3]) Gazette des Beaux-Arts 1859, III p. 332.

[4]) La Tentazione di S. Antonio, dipinta da Michel Angelo Buonarotti. Bologna 1877.

[5]) Memorie originali italiane risguardanti le belle arti, (Bologna 1840) Ser. I, p. 71 u. ff.

[6]) Raffael und Michelangelo Bd. I, p. 10 und 304, Anm. 4.

[7]) Le département des estampes p. 251, No. 70. Auch hier wird vollkommen ernsthaft mit Einzelheiten von ganz florentinischem Charakter, so mit Fischformen, wie man sie nur im Arno findet, argumentiert.

ihn an neuen Versuchen.[1]) Zani[2]) glaubte diese Kopie in dem kleinen Niello (P. II, 128, 29) zu erkennen, das zwar eine gegenseitige Kopie nach Schongauers Stich (B. 22) ist, aber von dem deutschen Monogrammisten A G herrührt.[3]) Passavant sagt (vol. V, p. 55), dass keine Kopie des Meisters Gherardo nach Schongauers Christus am Kreuz auf uns gekommen zu sein scheine. Demgegenüber möchte ich auf eine den Typen nach offenbar italienische Kopie des grofsen Engelkreuzes (B. 25) aufmerksam machen, welche 1889 im Bd. X des Jahrbuches Sp. VIII als neue Erwerbung des Berliner Kabinets aufgeführt wird. Der dürre Baum rechts hinter Johannes fehlt, ebenso der Wald in der Tiefe links hinter Maria und der Reiter vor demselben sowie alle Gebäude im Hintergrunde, den nur Berge abschliefsen. Aus den Händen Christi fliefst Blut in die Kelche der Engel. Die Mafse betragen 288 : 206 mm Einf. und 296 : 217 mm Pl. — Wenn es sich auch in Ermangelung anderer beglaubigter Stiche des Gherardo nicht beweisen lässt, dass dies die von Vasari erwähnte Kopie sei, so hat sie doch jedenfalls das erste Anrecht darauf. Denn nicht nur ist das Berliner Blatt die einzige italienische Kopie nach einem Christus am Kreuz von Schongauer,[4]) sondern sie ist auch nach dem schönsten und gröfsten von den sechs denselben Gegenstand behandelnden Kompositionen des Kolmarers[5]) gefertigt, so dass Vasari's rühmende Erwähnung besser begründet scheint, als es bei einer der kleineren Darstellungen der Fall sein würde.

Gleichzeitig mit dem Christus am Kreuz erwarb das Berliner Kabinet eine, wie es scheint, von derselben Hand herrührende Kopie nach Schongauers Verkündigung (B. 3). Der Teppich am Boden, der auf der italienischen Kopie gequadert ist, fehlt, ebenso Gott Vater und der Nimbus der Taube des hl. Geistes, von deren Schnabel Strahlen ausgehen. Auf dem Spruchband stehen die Worte: AVE MARIA, das Liliengefäfs zeigt Renaissanceformen und links im Hintergrunde gewährt ein Fenster mit italienischer Säule einen Ausblick auf ein von Buschwerk und Bäumen umgebenes Gewässer. Die linke obere Ecke der Einfassungslinie und Platte ist abgeschrägt. 153 : 115 mm Einf. ? : 122 mm Pl.

Wenn dies ebenfalls eine Arbeit des Gherardo von Florenz wäre, von dem Vasari an anderer Stelle ausdrücklich berichtet, dass er einige Blätter Schongauers

---

[1]) Vasari, Ed. Milanesi Vol. V, p. 398, wo es bei Aufzählung der wichtigsten Stiche Schongauers heifst: »e un Cristo in croce, con San Giovanni e la Madonna a'piedi: il quale fu tanto buono intaglio, che Gherardo miniatore fiorentino si mise a contrafarlo di bulino, e gli riuscì benissimo; ma non seguitò più oltre, perchè non visse molto.«

[2]) Enciclopedia II, 8, p. 52, I.

[3]) Vergl. Repertorium f. K. IX, 10, 21 und 379, 21. Das dort erwähnte Exemplar in Bologna, welches noch Zani vorlag, ist 1868 gestohlen. Ein anderes (?) wurde 1884 vom British Museum erworben.

[4]) Auf einer angeblich altitalienischen Darstellung des Gekreuzigten, welche im April 1889 bei Georg Gutekunst in Frankfurt a. M. zur Versteigerung gelangte (Kat. No. 42, Lichtdruck ebenda), ist der Christus gleichseitig nach Schongauers Stich (B. 22), die flatternden Enden des Lendentuches und Maria und Johannes links vom Kreuz gegenseitig nach demselben Vorbild kopiert. Rechts steht eine weibliche Figur, die aus einem Stich von Robetta zu stammen scheint. Diese sonderbare Komposition mit dem Titulus INIRI am Kreuz möchte ich für ein Pasticcio halten.

[5]) B. 17, 22, 23, 24, 25 und Galichon: Gazette des Beaux-Arts 1859, III, p. 334.

und Dürers kopiert habe,[1]) so würde man aus stilistischen wie technischen Gründen die von Passavant dem Gherardo zugeschriebenen drei Stiche diesem absprechen müssen. Aber auch ohne einen Vergleich mit den beiden italienischen Schongauer-Kopien des Berliner Kabinets kann es keinem Zweifel unterliegen, dass der von sechs Engeln verehrte segnende Heiland (P. V, 56, 1) eine deutsche Arbeit aus Schongauers Schule sei.

Mit gröfserer Berechtigung wird an der italienischen Abkunft des Schmerzensmannes zwischen Maria und Johannes, (P. V, 56, 2) festzuhalten sein, welchen Passavant an zweiter Stelle im Werk des Gherardo aufführt. Obgleich er bei diesem Stich hervorhebt, dass die Köpfe sowie die Gewandbehandlung stark an Schongauer erinnern, und dass die Zeichnung des Nackten, besonders der Finger ganz die seinige ist, wenn auch die Formgebung im Allgemeinen etwas voller sei, so scheint er doch nicht bemerkt zu haben, dass die drei Hauptfiguren direkt nach Schongauers Stich (B. 69) kopiert sind. Sie stehen im Rund hinter einem Sarkophag, an welchem vorn das hl. Schweifstuch hängt. Der Durchmesser der Platte beträgt 157 mm. Passavant sah das Blatt im British Museum, wohin es wahrscheinlich aus den Sammlungen Bianconi, Storck und del Maino, Marc Sykes und Ottley gelangte. Ich fand zwei andere Exemplare in Bologna und in der Marucelliana zu Florenz.[2])

Nächst dem Florentiner Gherardo ist von italienischen Stechern Nicoletto da Modena zu nennen. Bartsch beschreibt von ihm eine Kopie nach Schongauers Geburt Christi (B. 4) mit vielen Veränderungen[3]) und eine andere nach dem Auszug zum Markt (B. 88) mit Hinzufügung eines grofsen Baumes.[4]) Eine dritte nach dem der Magdalena erscheinenden Christus (B. 26) mit kleinen Abänderungen erwähnt Passavant.[5])

Die Passionsfolge Schongauers (B. 9—20), von welcher drei annähernd gleichzeitige deutsche Kopien existieren und die teilweise noch 1584 von Adrian Huberti nachgestochen wurde, scheint sich in Italien wegen der gedrängten Anordnung der einzelnen Kompositionen und der Fratzenhaftigkeit der rüpelhaften Schergenfiguren geringerer Beliebtheit erfreut zu haben als andere Stiche des »Buon Martino«. Vasari nennt nur ein einziges Blatt der Folge, den Christus vor Pilatus (B. 14), und der Benutzung gerade dieses Stiches für den Daniel der Propheten-Folge ist schon oben

---

[1]) Ed. Milanesi Vol. III, p. 237 (Gherardo Miniatore Fiorentino 1445-1497). »Mentre che Gherardo andava queste cose lavorando, furono recate a Fiorenza alcune stampe di maniera tedesca, fatte da Martino e da Alberto Duro: perchè piacendogli molto quella sorte d'intaglio, si mise col bulino a intagliare, e ritrasse alcune di quelle carte benissimo; come si può vedere in certi pezzi nel nostro Libro, insieme con alcuni disegni di mano del medesimo.« — Auch hier ist wieder der Verlust des kostbaren von Vasari bekanntlich oft citierten Sammelbandes lebhaft zu beklagen.

[2]) Vergl. Repertorium f. K. XIV, 211, 19a.

[3]) B. XIII, 255, 3. P. V, 94, 3. London und Wien, Albertina. Nagler sagt im Künstlerlexikon (XV, 438, 4, Kop. III) irrig, dass Heinecken diese Kopie als Original beschreibe. Heinecken meint dort Schongauers kleineren Stich (B. 5). — Zani (Enciclop. II, 5, p. 102 C) hält die Kopie wegen der fehlenden Bezeichnung Nicoletto's für deutsch.

[4]) B. XIII, 291, 65. P. V, 101, 105. Wien, Albertina.

[5]) P. V, 95, 71. Paris.

gedacht worden.[1] Dass aber, wie der Katalog Otto[2] — ich weifs nicht nach welcher Quelle — erzählt, der grofse Mantegna die Passion nachgezeichnet haben soll, wird wohl auf einem Missverständnis beruhen.

Auch für die Thatsache, dass Schongauers Stiche den italienischen Miniatoren und Holzschneidern gelegentlich als Vorlage dienten, lassen sich einzelne Beispiele anführen. So findet sich der hl. Laurentius (B. 56) in einem der Initialbuchstaben eines Corale der Sakristei im Dom zu Siena,[3] und die zweite der thörichten Jungfrauen (B. 83) auf einem florentinischen Holzschnitt vom Ende des XV Jahrhunderts, der eine Verlobungsscene darstellt.[4]

Hierher gehört endlich jener grofse, von zwei Stöcken gedruckte Holzschnitt des Jacob von Strafsburg (P. I, 133, 2 und V, 159, 58) im Pariser Kabinet, welcher die thronende Madonna in einer Nische zwischen den Heiligen Rochus und Sebastian, umgeben von einem reichen, mit Passionsscenen geschmückten Rahmen, darstellt.[5] Lippmann erklärt dies prächtige, von Passavant irrig für einen Metallschnitt gehaltene Blatt mit Recht für einen Holzschnitt, dem nach der Inschrift: »Benedictus pinxit« auf der Tafel oben links eine Vorzeichnung des Benedetto Montagna zu Grunde liegt.[6] Wenn er jedoch aus diesen Worten, wie aus dem Typus der Zeichnung und Komposition schliefst, dass das Urbild unfraglich dem Benedetto Montagna angehöre, so vermag ich dem nur bis zu einem gewissen Grade zuzustimmen, denn die Komposition enthält verschiedene Schongauersche Elemente, von denen es strittig bleibt, ob sie auf Rechnung des Zeichners oder des Jacob von Strafsburg zu setzen seien, der ja aus seiner Heimat leicht Schongauersche Reminiscenzen in die Lagunenstadt mitgebracht haben konnte. Die Hauptfigur der Madonna ist nämlich ziemlich genau nach Schongauers Madonna auf der Rasenbank (B. 30) kopiert. Nur fasst sie mit der Rechten nach der Weltkugel, welche das auf ihrem Schofs stehende und offenbar nach der italienischen Vorlage gezeichnete Jesuskind hält. — Von den Passionsscenen, die den reichen Renaissance-Thron der Madonna oben und unten zieren, sind vier:

---

[1]) Auch Jacob von Strafsburg entlehnte den Passionsstichen einige Motive, wie weiter unten gezeigt werden soll, doch handelt es sich hier um die Kopien eines Landsmannes Schongauers.

[2]) Abteilung I. (Leipzig 1851) Nr. 14.

[3]) Holzschnitt in L'Art ornemental IV, 1886, p. 170 und in L'Art 1888, I, p. 135.

[4]) In der Mitte das junge Paar, rechts ein sitzender König, aufserdem auf jeder Seite noch zwei Personen. — Diese Komposition, mit dem Zierrahmen 74 : 105 mm, findet sich u. A. zweimal in »La Rappresentatione | Di Santa Cecilia Vergine, & Martire | Nuovamente ristampata. | In Fiorenza | MDLXXI. | Am Ende: In Fiorenza a stanza di Jacopo Chiti 1571 · 4, eine Lage von 12 Blatt. (Gefällige Mitteilung von W. v. Seidlitz.) Ein Exemplar seit 1881 im Berliner Kabinet. — Nach Drucklegung dieser Arbeit fand ich in der Sammlung des Fürsten von Oettingen-Wallerstein zu Maihingen bei Nördlingen zwei Blätter aus einer italienischen Holzschnittfolge: Vorbereitungen zur Kreuzigung und Auferstehung in reichen Renaissanceumrahmungen. Das letztere davon ist eine freie und vereinfachte Kopie nach Schongauers Stich (B. 20) ohne den Engel, welcher den Sargdeckel bei Seite schiebt, und misst 203 : 141 mm Einf.

[5]) Verkleinerte Nachbildung bei Delaborde, La gravure en Italie avant Marc-Antoine, p. 231.

[6]) Jahrbuch der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. V (1884) p. 194 und The art of Wood-Engraving in Italy in the fifteenth Century. London 1888, p. 114.

Christus vor Annas, Ecce homo, Grablegung und Höllenfahrt mit mehr oder minder starker Benutzung von Schongauers Passionsblättern (B. 11, 15, 18 und 19) komponiert.

Lippmann erwähnt a. a. O. eine freie, wohl ziemlich gleichzeitige Kopie des Pariser Holzschnittes in der Sammlung Friedrich Augusts II zu Dresden, welche die Komposition vereinfacht und zusammengerückt zeigt. Die Haltung der Madonna, des Kindes und der beiden Heiligen ist dieselbe, nur steht St. Sebastian links und Rochus rechts. Im Unterrande liest man die Adresse des Druckers oder Verlegers: IN VERONA, Per Bortolamio Merlo [1]) (338 : 252 mm Einf.). Dieser kolorierte Holzschnitt wird bereits von Passavant (Bd. V, p. 160) nach den Angaben in R. Weigels Kunstlagerkatalog (Nr. 5648) aufgeführt. Er wurde, wie fast alle wichtigeren Blätter dieses Katalogs, von König Friedrich August II. für seine Privatsammlung erworben. Ein Fragment der Dresdener Kopie, arg zerrissen und defekt, befindet sich seit 1881 im Berliner Kabinet.[2]) Es ist teilweise mit Zinnober koloriert, und die linke Seite mit St. Sebastian fehlt ganz. Der Abdruck ist jedoch älter als der in Dresden, bei welchem die Veroneser Adresse von einem späteren Besitzer des schon ziemlich abgenutzten Stockes hinzugefügt zu sein scheint.

Auch für den Einfluss der Kupferstiche Schongauers auf Gemälde der italienischen Hochrenaissance fehlt es nicht an Belegen. G. Dehio hat in der Zeitschrift für bildende Kunst[3]) den Beweis zu führen versucht, dass Raphael nicht, wie bisher in der Regel angenommen wurde, den von Schongauers grofsem Stich (B. 21) stark beeinflussten Holzschnitt Dürers aus dessen grofser Passion für sein berühmtes Spasimo frei benutzt, sondern aus Schongauers Komposition direkt geschöpft habe. Er stützt seine Beweisführung auf den Umstand, dass Raphaels Kreuztragung nur in solchen Punkten mit der Dürers Analogien zeige, wo Dürer sich an Schongauer anlehnt, wo er aber von dem Kolmarer Meister abweiche, höre auch die Ähnlichkeit mit Raphael auf; aufserdem zeige der Urbinate noch in mehreren Einzelheiten Anklänge an Schongauer, die Dürer nicht aufweise. Einige auffällige Berührungspunkte des Spasimo mit Dürers Holzschnitt, z. B. das in den Vordergrund gerückte Stadtthor, die vorn zur Rechten knieende Frau, welche Maria stützt und stark an die Veronika bei Dürer erinnert, sucht Dehio durch die Benutzung der »kleinen« Kreuztragung Schongauers aus der Passion (B. 16) zu erklären. Mir erscheint jedoch diese Beweisführung durchaus nicht zwingend und ihre Achillesferse liegt gerade in dem vom Rücken gesehenen Schergen, der den Heiland am Strick vorwärts zerrt, in welchem Thausing und Springer besonders augenfällig den Einfluss Dürers erkannten. Dehio meint, dass der Spiefs dieses Schergen wie bei Schongauer im Spasimo genau beibehalten sei, nur habe Raphael die Waffe dem Hintermann in die Hand gegeben. Dies ist ganz irrig. Der Mann mit dem Spiefs entspricht vielmehr in Raphaels Bild jenem, der auf Dürers Holzschnitt den Heiland mit dem Stiel seines

[1]) Nicht »Bartolomeo«, wie Lippmann a. a. O. liest.

[2]) Es wurde mit einer gröfseren Anzahl venezianischer Holzschnitte, teilweise in ähnlich defektem Zustande, aus dem Ende des XV und Anfang des XVI Jahrhunderts beim Abbruch eines Hauses in Bassano gefunden. Vergl. Jahrb. der K. Preuss. Kunstsammlungen, Bd. II, Sp. LXXXII der Amtlichen Berichte.

[3]) Bd. XVI (1881) p. 253.

Streithammers zu stofsen im Begriff ist. Dies Motiv fehlt bei Schongauer, und Dürer hat es, wie Dehio glaubt, von Adam Krafft. Bei Raphael ist es durch die Substituierung der Lanze an Stelle des Streithammers viel natürlicher geworden. — Hier scheint mir doch die Annahme am einfachsten und glaubwürdigsten, dass der Urbinate beide Kompositionen Schongauers und den Holzschnitt Dürers gekannt und, wenn man will: benutzt habe. Die Analogien hier wie dort halten sich so ziemlich die Wage.

Übrigens erkannte bereits Waagen die Abhängigkeit des unter der Last des Kreuzes zusammenbrechenden Christus auf dem Spasimo von Schongauers Stich, und er hält es mit Recht für sehr wahrscheinlich, dass Raphael die Stiche Schongauers schon in der Werkstatt Perugino's kennen gelernt, und dass diese Christusfigur auf sein jugendliches Gemüt einen mächtigen Eindruck gemacht habe.[1] Noch bei einem anderen Stich glaubt Waagen a. a. O. den Einfluss Schongauers auf eine Raphaelische Komposition zu erkennen, nämlich in B. 26: »Christus erscheint der Magdalena«. Seiner Ansicht nach ist der Gestus Christi auf diesem Blatt das Vorbild zu Raphaels Christus auf dem Karton der Schlüsselübergabe. Diese Ähnlichkeit ist indess wohl eine rein zufällige. Auch Galichon stellt eine direkte Abhängigkeit mit Recht in Abrede.[2] Dagegen kann ich schliefslich die Benutzung eines kleinen Schongauerschen Ornamentstiches für ein italienisches Wandgemälde grofsen Stiles nachweisen. Von dem Ornament mit der Eule (B. 108) ist die Eule, welche den Vogel frisst, samt einigen anderen Vögeln kopiert in dem oberen Ornamentfries jener schönen lionardesken Freskomalereien, deren spärliche Reste sich jetzt im Museo artistico municipale zu Mailand befinden.

Gewiss wird sich der hier gegebenen Aufzählung von Kopien italienischer Meister nach deutschen Stichen noch manch neuer Fall hinzufügen lassen, und sicher bilden die vorgenannten nur zufällige und vereinzelte Glieder jener Kette von Wechselbeziehungen, welche die nordische Kunst mit der italienischen verbindet. Aber ebenso sicher ist es notwendig, diesen mitunter unwichtig scheinenden Beziehungen im Einzelnen nachzugehen und den Finger darauf zu legen, damit das geistige Eigentum beider Nationen so scharf als möglich von einander geschieden und verwirrenden Trugschlüssen von vornherein der Boden entzogen werde.

---

[1] Treasures of art I p. 297. Ähnlich äufsert sich Renouvier (Histoire p. 151) über die Beziehungen des Spasimo zu Schongauers Stich, während Galichon (Gazette des Beaux-Arts 1859, III, 329, 21) der entgegengesetzten Ansicht Ausdruck giebt und eine Abhängigkeit Raphaels von Schongauer nicht gelten lassen will. — Dehio scheint diese zwanzig Jahre vor seinem Aufsatz liegende Erörterung der Spasimo-Frage durch Waagen, Galichon und Renouvier entgangen zu sein.

[2] Gazette des Beaux-Arts 1859, III, 331, 26.

DIE HERSTELLUNG VON WANDTEPPICHEN IN BERLIN

VON PAUL SEIDEL

In dankenswertester Weise ist man in unseren Tagen bestrebt, in Berlin die Herstellung von Wandteppichen oder »Gobelins«, wie man sie in Deutschland allgemein zu nennen pflegt, von Neuem einzubürgern und zu fördern. Die Wandteppiche sind einmal der vornehmste und schönste Schmuck einer Wohnung, welcher durch nichts Anderes ersetzt werden kann; und eine der schönsten aber auch der schwierigsten Aufgaben derjenigen Kreise, welche sich die Förderung des modernen Kunstgewerbes zur Aufgabe gestellt haben, bleibt es, hier helfend und fördernd einzugreifen.

Die Nachrichten aus älterer Zeit über Anfertigung von Wandteppichen in Berlin sind sehr dürftig und beschränken sich darauf, dass in Akten des XVII Jahrhunderts Tapetenmacher erwähnt werden, ohne dass wir eine Hindeutung auf die Beschaffenheit ihrer Arbeiten erhalten. Wir können wohl mit Sicherheit annehmen, dass es sich hierbei ebenso wie im XV und XVI Jahrhundert um Niederländer handelt, welche umherwanderten, um sich an einem Orte nur so lange aufzuhalten, als sie Arbeit fanden. Zeugnis für ein sehr entwickeltes Können auf diesem Gebiete gewährt der sogenannte Croy-Teppich von 1554 in Greifswald, welcher, wie urkundlich nachweisbar, in Pommern selber angefertigt wurde. In den Besitz unseres Herrscherhauses gelangten aus der sogenannten Pommerschen Erbschaft eine ganze Reihe von Teppichen (es werden in einem Inventar von 1691 »zwölf Stück Croy'sche« Teppiche erwähnt), von denen zwei näher beschrieben werden: »Eine grofse Brabandische Tapete mit dem Pommerschen Wapen de a° 1497. Historia des Hertzogs Bogislai Decimi«, und »Eine Brabandische Tapete mit unterschiedenen Wapen de a° 1496. Historia des Hertzoges Bogislai Decimi, wie derselbe nach das Heilige Landt gereiset, 6 Ellen hoch und 6½ Ellen breit«. Die Bezeichnung als »Brabandische« Tapeten in diesem sehr mangelhaften Inventar ist nicht sehr beweiskräftig, aber anderseits ist die Fabrikation von Wandteppichen an unseren nordischen Fürstenhöfen sicher nur von geringem Umfange gewesen, und der Hauptbedarf wurde durch Import aus den Niederlanden und namentlich aus Brüssel gedeckt. In der That stammen die erhaltenen Wandteppiche in den königlichen Schlössern, welche älter als 1700 sind, nach ihren Fabrikmarken zu schliefsen, fast durchweg aus Brüssel. Um wenigstens eine Vorstellung von dem grofsen Bedarf des Berliner Hofes an Wandteppichen zu gewähren, gebe ich am Schlusse dieses Aufsatzes eine Inhaltsübersicht der Inventare von 1691 und 1699 (Königliches Hausarchiv), aus denen hervorgeht, dass sich in den Schlössern

von Berlin und Potsdam damals 106 vollständige Garnituren und 47 einzelne Tapeten befanden. Da bei den Garnituren im Inventar immer die Stückzahl angegeben ist, ergiebt sich, dass im Jahre 1699 sich in den Stadtschlössern von Berlin und Potsdam über 800 Wandteppiche befanden. Von diesem ungeheuren Schatz hat sich leider nicht der 25. Teil in den Schlössern erhalten, davon abgesehen, was noch im XVIII Jahrhundert zum Bestande dazu gekommen, aber auch fast vollständig wieder verschwunden ist. Man könnte auf den Gedanken kommen, dass geringe Haltbarkeit der Teppiche dieses Verschwinden verursacht hat; aber das ist nicht der Grund, denn gute Wandteppiche, wenn sie nicht zu schlecht behandelt werden, sind aufserordentlich dauerhaft. Dieser Wandschmuck ist vielmehr der Mode zum Opfer gefallen, da er mit seinen kräftigen Farben und energischen Formgebungen dem Geschmack vom Ende des vorigen Jahrhunderts nicht mehr zusagte. In den Jahren 1789 und 1793 sind auf dem Hofe des Berliner Schlosses in öffentlicher Auktion allein 110 Stück Wandteppiche verschleudert worden, von denen der teuerste mit 36 Thlr. und der billigste mit 16 Groschen bezahlt wurde. Was in dieser Zeit nicht für die Schlösser verloren gegangen ist, dem hat die Schinkelsche Kunstperiode den Rest gegeben, um uns dafür kalte weifse Stuckwände zu lassen.

I

PIERRE MERCIER

Eine der grofsen Thaten des Grofsen Kurfürsten, die Öffnung seiner Staaten für die durch die Aufhebung des Ediktes von Nantes vertriebenen französischen Protestanten, brachte eine Reihe von Teppichmachern nach Berlin, für deren Thätigkeit der Kurfürst und sein Hof ein lebhaftes Interesse bezeigten. Es ist bekannt, mit welchem Eifer Friedrich Wilhelm in seinen Ländern jegliche Industrie zu fördern suchte und ich habe in diesem Jahrbuch an anderer Stelle bereits die Akten veröffentlicht, welche seinen Eifer für die Schaffung von Fayencebäckereien nach Delfter Muster in Berlin bezeugen. Während bei den früheren Versuchen auf diesen Gebieten die Beschaffung geschulter Arbeitskräfte stets die gröfste Schwierigkeit bot, da für hervorragende Künstler und Kunsthandwerker das damalige Berlin doch zu wenig Anziehungskraft hatte, wurde dieser Mangel durch das Herbeiströmen der Franzosen eher in das Gegenteil verkehrt. Die ganz vorzüglich sorgfältig geführten Listen und Akten der französischen Kolonie gewähren uns die Möglichkeit, die Anzahl der Teppichmacher in Berlin im Jahre 1699 auf fünfzehn festzustellen, wobei drei Gesellen, deren Namen nicht genannt sind, nicht mitgezählt sind. Die sehr dankenswerte Publikation von Dr. R. Béringuier: »Die Kolonieliste von 1699, Berlin 1888«, setzt mich in den Stand, die Namen der in diesem Jahre als »Tapissiers« bezeichneten Franzosen in Berlin zu geben. Dazu verdanke ich Herrn Dr. Béringuier noch eine Reihe weiterer Notizen aus den Kirchenbüchern der Kolonie:

Béringuier No. 419. »Jean Barraban, de Sédan, tapissier, sa femme, six enfants, sa mère et deux compagnons«, geboren in Aubusson, † am 30. März 1709 in Berlin, 62 Jahre alt. Sein Vater Jacob Barraban war gleichfalls tapissier in Aubusson, seine Mutter Marie Troussevache ist am 16. Februar 1700 in Berlin gestorben. Jeans Sohn Jean Barraban II. ist gleichfalls tapissier und in Aubusson geboren. Er starb 48 Jahre alt am 7. August 1725 in Berlin. Seine Frau Judith Modéra stammte aus Metz. — Ferner kommt noch

ein aus Aubusson gebürtiger tapissier Isaac Barraban vor, welcher am 13. Januar 1756 in Berlin, 76 Jahre alt, gestorben ist. Sein 1727 in Berlin geborener Sohn Jean Isaac war Maler.

B. No. 479. »Jean Tristaine, de Metz, tapissier, sa femme et quatre enfants«.

B. No. 848. »Isaac Du Pra (Duprat), de Grenoble, tapissier, et sa femme«. In den Kirchenbüchern wird er als aus Aubusson gebürtig bezeichnet. † am 26. Februar 1732 in Berlin, 68 Jahre alt.

B. No. 997. »Noël Grand, de Grenoble, tapissier, sa femme et trois enfants«.

B. No. 998. »Antoine Grand, de Grenoble, tapissier, et sa femme«.

B. No. 1769. »Antoine Grand II, de Grenoble, tappissier, et sa femme«.

In den Kirchenbüchern wird ferner noch ein Pierre Grand, tapissier (teinturier marchand) gebürtig aus Grenoble, erwähnt, welcher am 25. September 1749 verstorben ist, 90 Jahre alt.

B. No. 1031. »Pierre Bertrand, du Buisson (Aubusson), tapissier, sa femme et trois enfants«. Er starb am 2. November 1747, 78 Jahre alt.

B. No. 1073. »Antoine de Chaseau, de la Marche, tapissier, et trois enfants«.

B. No. 1254. »Pierre Mercier (I), tapissier, d'Aubusson dans la Marche, sa femme, cinq enfants et une servante«. Er ist nicht in Berlin gestorben. Seine Frau Marie Biennouvienne ist in Aubusson geboren und am 28. Februar 1740 in Berlin gestorben, 80 Jahre alt. Sein am 1. November 1699 in Berlin getaufter Sohn Pierre Gabriel wurde Graveur.

B. No. 1397. »Pierre Mercier le jeune, de la Marche, tapissier de S. A. E., trois enfants, un compagnon et une servante, et sa femme«. Seine Frau hiefs Marie Thevenau. Seine Eltern waren Philippe Mercier, marchand tapissier à Paris und Anne de Roselle.

B. No. 1520. »Amon Biette (Biet), de Paris, tapissier de la Cour, sa femme, Alexandre son fils, estudiant, et sa fille«. »Amaury« Biet wird in den Kirchenbüchern auch bezeichnet als »tapissier garde meuble du Roi« und ist am 15. April 1720 gestorben, 66 Jahre alt. Seine Frau war Magdelaine le Conte aus Caën.

B. No. 1620. »Jean Raco, d'Aubusson, tapissier, sa femme et un fils«. Er starb, 71 Jahre alt, am 12. Januar 1716.

B. No. 1643. »Jean Du Puy, de Guyenne, maître tapissier, et sa femme«. Seine Tochter Judith wird am 10. Juli 1700 getauft.

In der Natur der Produkte der Teppichmacher lag es, dass sie sich nur in den gröfseren Städten ansiedeln konnten, und so finden wir 1699 nur ihrer zwei in Frankfurt a. O., drei in Halle, einen in Prenzlau, dagegen neun in Magdeburg.

Von den 1699 in Berlin ansässigen Teppichmachern stammten allein sieben aus Aubusson und Umgegend und unter diesen befindet sich auch derjenige, welcher für Berlin eine besondere Bedeutung gewonnen hat, da Alles, was von dieser Kolonie an dauernden Werken geschaffen ist, seinen Namen trägt: Pierre Mercier le jeune. Merciers Vater, Philippe Mercier, wird allerdings als marchand tapissier in Paris bezeichnet, aber seine Eigenschaft als Händler musste ihn zu häufigem Wechsel seines Wohnortes veranlassen und wir können daher Aubusson mit Sicherheit als den Ausgangspunkt der Berliner Wandteppichfabrikation ansehen.

In Aubusson war die Wandteppichfabrikation zeitweise in hoher Blüte und Colbert widmete auch diesem Orte neben den Gobelins in Paris und neben Beauvais ein reges Interesse. Um manchen Missständen in der Industrie von Aubusson abzuhelfen, hatte Colbert im Jahre 1664 eine Untersuchung veranlasst, als deren Resultat ein von der Generalversammlung der Teppichfabrikanten von Aubusson aufgestelltes Reglement zu Stande kam, welches durch königliches Patent vom Juli 1665 genehmigt wurde. Die Bürger und Händler von Aubusson suchten eine Verbesse-

rung ihrer Industrie, welche 1500 bis 1600 Arbeiter beschäftigte, durch Verbesserung des Materials und der Färbung desselben, sowie durch Beschaffung guter Vorbilder herbeizuführen. Aufserdem wurde eine Aufsichtsbehörde für die Abschätzung der fertigen Arbeiten geschaffen. Unter den Unterzeichnern dieses Reglements vom 18. Mai 1665 finden wir auch einen P. Mercier, der vielleicht mit dem älteren der beiden Berliner Merciers identisch ist. Der Name Mercier kommt in Aubusson häufiger vor, so wurde im Jahre 1724 ein Tapissier Antoine und 1779 ein Michel Mercier erwähnt.

Der Aufschwung der Industrie, welchen das Reglement von 1665 für Aubusson herbeiführen sollte, war nicht von langer Dauer, da die Verbesserungen nur auf dem Papier blieben. Der Niedergang wurde ein völliger, als in Folge der Aufhebung des Ediktes von Nantes gegen 200 Arbeiter Aubusson verliefsen, um in der Fremde ihr Brot zu suchen. Die Teppichwirkerei von Aubusson kam vom Jahre 1731 an wieder mehr in Aufschwung und ist auch heute noch von Bedeutung.[1])

Durch das Potsdamer Edikt vom 29. Oktober 1685 suchte der Grofse Kurfürst die in Folge der Aufhebung des Ediktes von Nantes flüchtig gewordenen französischen Protestanten zur Niederlassung in seinen Ländern zu veranlassen. Unter anderen wurden namentlich der »envoyé extraordinaire« von Diest und der Kommissar Romswinkel in Amsterdam angewiesen, die bei ihnen sich meldenden Réfugiés zu sammeln, zu verpflegen und weiter nach Berlin zu expedieren. Durch Romswinkel wurde auch Pierre Mercier zu Anfang des Jahres 1686 nach Berlin dirigiert, und zwar scheint es, dass Mercier nicht ganz mittellos aus Aubusson geflohen war, da er die Kosten der Reise für sich und seine Familie aus eigener Tasche bestritten hat. Bevor Mercier in Berlin eine Bestallung erhielt, musste er Proben seiner Geschicklichkeit ablegen und das kurfürstliche Wappen, sowie das Bildnis des Grofsen Kurfürsten zu Pferde verfertigen, wobei er sich bereits der Hülfe von vier Gesellen bediente. Auch diese ersten Arbeiten führte Mercier auf eigene Kosten aus. Mit diesen Arbeiten gleichzeitig und in Folge der Befriedigung, welche der Grofse Kurfürst über den Ausfall derselben empfand, liefen Verhandlungen mit Mercier, welche bezweckten, eine feste materielle Grundlage und einen systematischen Plan für seine Thätigkeit in Berlin zu gewinnen. Von diesen Verhandlungen hat sich eine interessante Auseinandersetzung Merciers über die verschiedenen Qualitäten seiner Arbeit und über deren Preise erhalten, welche als drittes »Memoir« dieser Art bezeichnet ist, und welche namentlich klar zu stellen sucht, wie je nach der Feinheit der Arbeit auch die Arbeitszeit eine verschiedene sein muss, was auf die Feststellung des Preises naturgemäfs von grofsem Einflusse ist.[2])

»troisieme memoir de Pierre Mercier tapicier.

Mes Seigneurs

Leurs Excellences sauront que pour l'ouvrage le plus fin, ou il se travaille grande quantité d'or et d'argent et qui peut estre un dessein fort difficile, — comme l'ouvrage qui a beaucoup de figure est le plus long à faire, j'espere que neuf bons ouvriers comme ceux que j'ay proposé peuvent faire deux cent aunes mesure de Braban

[1]) Vergl. Pérathon: Notice sur les manufactures de tapisseries d'Aubusson etc. Limoges 1862.

[2]) Wo keine anderen Quellen angeführt sind, entstammen die publizierten Aktenstücke dem Geheimen Staatsarchiv in Berlin.

dont la qualité en est extremement fine. Pour ce qui est des estofes qui sont or, argent, soye et laine, il faut six escus pour l'aune car il faut de l'or et de l'argent par tout; les deux cent aunes à 6 escus font douze cent escus.

La seconde qualité qui sera sans or et sans argent et un peu moin fine les dis ouvriers en pouront faire deux cent cinquante aunes par an dont il faudra trois escus et demi pour les soyes et les laines. Faisant les deux cent cinquante aunes à 3 escus 12 gros 875 escus.

La troisieme qualité plus grossière les memes ouvriers en pouront faire trois cent vingt aunes et il faudra deux escus et demi, car il ne faut pas si grande quantité de soye, ni si fine, les 320 aunes à 2 escus 12 gros sont 800 escus.

J'ay mis les prix au plus juste apres les avoir calculé ce Leurs Excellences pouront voir.«

(gez.) P. Mercier.

Dieses Memoriale scheint vom Kurfürsten angenommen zu sein und diente der Bestallung Merciers zum »Tapeten Würker« vom 7. November 1686 zur Grundlage:

»Wir Friderich Wilhelm von Gottes Gnaden Marggraff und Churfürst zu Brandenburg tit.

Urkunden und bekennen hiermit, demnach Wir nöhtig erachten, bey Unserern Hoffstatt einen Tapeten Würker gdgst anzunehmen, das Wier zu solchem ende Pierre Mercier, auf beschehene unterthänigste Recommendation gdgst in diensten genommen und bestellen lafsen. Thun es auch hiermit und Krafft dieses also und dergestalt, das er Uns zuforderst getreu, gehorsahm und gewärtig seyn, Unsern nutzen und bestes suchen und befordern, schaden und Nachtheil aber, so viel an ihm ist hindern und wehren, absonderlich aber was Wier oder Unser Ober Marschall der von Grumbkau ihm von Tappezereyn zu verfertigen anbefehlen und angeben werden, allen Fleifses seinem besten Verstand, Wissenschaft, Kunst und erfahrenheit nach, von der feinsten, mittlern, gröbern und dritten Sorte, mit gold und sylber, oder von blofser seyden, nach innhalt seiner desfals übergebenen unterthänigsten Designation, auch von jeder ahrt so viel elen als er jährlich versprochen, und umb den angegebenen preifs aufs baldmöglichste verfertigen, die darüber von Unfs ihm zugestelleten abrifse und Projecten wohl betrachten und examinirn, auch so er dabey etwas zu erinnern finden möchte, pflichtmäfsig anzeigen, imfall er auch von selbsten ein schönes und rares dessein formiren und haben möchte, Unfs solches vor andern unterthänigst präsentiren. Sonst ohne unser Vorwissen für niemanden arbeihten, und sich im übrigen so verhalten solle, wie es einem treuen Hoffdiener und Tappeten Wircker eignet und gebühret. Die zu solcher Teppicht-Fabrique erfordernden Materialien wollen Wier ihm auf seinen vorher übergebenen aufsatz, an gold, sylber, seyden, wollen, garn und anderer Zuthat gdgst reichen und anschaffen lafsen;

Dagegen und für solche seine Unterthänigste dienstleistung und arbeit, haben Wier Ihm vor sich und seine 9 ouvriers und dern Unterhalt, Kleidung und besoldung, eins vor alles jährlichen 2400 Thal. aus Unserer Chatull gdst verordnet, welche er von Unsern Heydekampff quartaliter an 600 Thal. gegen seine quittung, zu erheben, davon aber auch die Haufs Miehte abzutragen haben wird. Urkundlich pp.

Pottstam den 7 Nov. 1686.«

Das Konzept ist von J. v. Grumbkow gezeichnet.

Schon der Grofse Kurfürst selber fasste den Plan, die bedeutendsten kriegerischen Leistungen seiner Regierungszeit in Wandteppichen zu verewigen und betraute die Maler Langerfeld und Casteels mit der Aufgabe, die dazu notwendigen Kartons

zu entwerfen. Bis diese fertig gestellt waren, sollte Mercier das Bildnis des Kurfürsten zu Pferde noch einmal wiederholen und Stuhlbezüge anfertigen. Der Grofse Kurfürst erlebte die Ausführung der Darstellungen seiner siegreichen Schlachten nicht mehr, aber sein Nachfolger nahm diesen Plan pietätvoll in seine Hände und die sechs erhaltenen Teppiche im Schlosse Monbijou bilden noch heute eines der wichtigsten Denkmäler nicht nur für die Kunstgeschichte, sondern auch für die Kultur- und Kriegsgeschichte der Zeit des Grofsen Kurfürsten. Im Jahre 1699 hatte Mercier von den acht Teppichen dieser Folge, welche er überhaupt angefertigt hat, bereits fünf fertig gestellt. In dieser Zeit scheinen die Schwierigkeiten, welche der Teppichmacher fortwährend fand, besonders grofs gewesen zu sein, und er hatte Ursache zu fürchten, dass der Kurfürst diese kostspielige und langwierige Fabrikation ganz einstellen würde. Mercier hatte daher selber um Einsetzung einer Kommission gebeten, welche die Manufaktur und seine Thätigkeit für dieselbe untersuchen sollte. Diesem Wunsche entspricht der Kurfürst durch folgenden Erlass:

»An des Hl. Burggraffen von Dohna, Hochgräfl. Excell. den Hl. Baron von Höchstfeld pp., und den Ambts-Raht Merian.

Friderich der dritte Churfürst p. Demnach Unser Tapissier Pierre Mercier, in dem Einschlufs, umb Verordnung gewifser Commissarien, worzu er auch euch insgesambt ausgebehten, unterthänigst angehalten, welche seine bifsherige conduite, so er bey seiner Manufacture geführet, untersuchen möchten. Und wir dann defsen Petito gdgst. stattgegeben.

Alfs committiren und befehlen Wir euch hiermit gebehtenermafsen in gnaden, Euch forderlichst zusammen zu thun, diese Sache vor euch zu nehmen, und wie derselbe bisher mit seiner Manufacture und denen von Unfs dazu empfangenen geldern gebahret, gründlich zu untersuchen, auch wie ihr es befunden, pflichtmäfsigen unterthänigsten Bericht ohn verlängt an Unfs zu fernerer gdster Verordnung abzustatten. Hieran pp.

Cölln an der Spree den 9. Febr. 1699«.

Das Konzept ist gezeichnet von W. v. Schmettau.

Der Bericht, welchen diese Kommission erstattet, ist von aufserordentlicher Wichtigkeit für uns, da er eine eingehende Schilderung der Thätigkeit Merciers und ein Verzeichnis seiner sämtlichen bis dahin gelieferten Arbeiten enthält. Besonders erfreulich ist er aber auch durch die Wärme, mit welcher die Mitglieder der Kommission für die berechtigten Forderungen Merciers eintreten und durch das Verständnis, mit welchem sie die Bedeutung der Wandteppiche als historischer Monumente hervorheben. Es ist ein Schriftstück, welchem wir noch heute unsere volle Anerkennung zollen müssen:

»Durchlauchtigster Grofsmächtiger Churfürst, Gnädigster Herr,

Alfs Ew. Churfl. Durchl. Sub dato Cölln an der Spree den 9^{ten} Febr. a. c. uns gnädigst anbefohlen, gründlichen zu untersuchen, wie der Refugirte Tapetenmacher Pierre Mercier, mit seiner Manufactur, und denen dazu empfangenen Geldern, bifs anhero gebahret habe? umb von dem befinden gründlichen Bericht abzustatten; So haben wir uns sofort zusammen gethan, besagten Mercier für uns erfordert, und sowohl aus seinen mündlichen Vorstellungen, als schriftlichen Documentis befunden, dafs derselbe im anfang des 1686 Jahrs, auf ordre von hiesigem Hoff, von dem damahligen Residenten Romswinkel aus Amsterdam anhero geschicket worden, da er gleich bey seiner hierkunfft, von Ew. Churfl. Durchl. Höchstsel. Herrn Vatern mündliche ordre bekommen, einige proben seiner arbeit zu verfertigen; die Reise von Amsterdam bis Berlin, hat er de propriis gethan, ingleichem die gnädigst anbefohlene Proben, als das

Churfürstl. Wapen und das Churfl. Contrefait zu Pferde, im ersten Jahr ebenfals auf seine eigene Kosten verfertiget, und dabey vier arbeitsleute unterhalten.

Da nun die gemachte Proben höchstged. Sr. Churfl. Durchl. gnädigst wohlgefallen, haben dieselbe zur Verfertigung der Scizzen und Gemählden von Ihren unsterblichen actionen, die beyde Mahlers Langerfeld und Castellen gnädigst bestellen, dem Mercier aber anbefehlen lafsen, so lang bis diese Gemählde fertig sein würden, dero Conterfait zu Pferd zum andern mahl, wie auch einige garnituren zu Stühlen zu verfertigen.

Bey dieser arbeit hat besagter Mercier vom Junio 1687 bifs zu antretung Ew. Churfl. Durchl. Glorwürdigster Regierung, in verschiedenen Terminen 1500 Thlr. empfangen, von Trinitatis 1688 an, seind demselben 100 Thlr. monahtlichen auf die Chatoul assigniret worden, davor hat derselbe vier Arbeiter und einen Lehrjungen gehalten, und an der Arbeit der Historischen grofsen Tapeten, den würklichen anfang gemacht. Anno 1690 hat derselbe noch zwey Gesellen dazu in arbeit genommen, und auf solche das erste Jahr 800 Thlr. aus der General Kriegs Cassa empfangen.

Vom 22 Octobr. 91 seind demselben, über obiges Gehalt aus der Chatoul, auch 100 Thlr. monatlichen auf die General Kriegs Cassa angewiesen worden, so dafs mehrbesagter Mercier von dieser Zeit an, bifs zu Aufsgang des 1697ten Jahres, Krafft seiner Bestallung, Jährlichen 2400 Thlr. an Besoldung vor sich und seine Neun Mitarbeiter, so er würklichen unterhält, empfangen hat.

Vom ersten Jan. 1698 seind ihme weder aus der Chatoul noch General Kriegs Cassa, weiter einige gelder gezahlt worden, besondern man hat ihn nur mit 1200 Thlr. Jährlichen an die Hoff Renthey assigniret, da er doch die 9 Gesellen beybehalten, und selbige, sie arbeiten oder nicht, vor voll belohnen mufs. Es hat demnach offtermelter Mercier bifs dato in allem bekommen

22 400 Thlr. an Gehalt und Besoldung in 13 Jahren, vor sich und seine Arbeitsleute und

2 655 Thlr. vor die nötige Zuthat, an Gold, Silber, Seiden und Wull zur Arbeit.

Sa 25 055 Thlr.

und es restiren demselben annoch

512 Thlr. so er vor Gold, Seiden und Wull in den letzten vier Jahren vorgeschofsen, und nicht erstattet bekommen, wie auch

1 300 Thlr. die ihme von denen letzten 13 Monahten bei der General Kriegs Cassa seind zurückgeblieben.

800 Thlr. fordert er wegen des ersten Jahres, da er nichts bekommen.

Sa 2 612 Thlr.

Wir haben uns darauff nach dem Hause der Fabrique selbst begeben, und gefunden, dafs die Zeit über zwar nur gemacht worden

1. Das Churfürstl. Wapen.
2. Die zwey Contrefaite des Höchstsehl. Churfürsten zu Pferde.
3. Die 5 grofse Stück von defsen glorwürdigsten actionen.
4. Zwei Bachanalien, zu Sortirung einer Brabantschen Tapete.
5. Zwey grofse Borduren, zu dem Camin in Potsdam.
6. Eine Phiché (sic), zu Sortirung einer frantzösischen Tapete.
7. Sechtzehn Stuhl-garnituren in goldenem Grund.
8. Achtzig dergleichen in Wullenem Grund.
9. Ein Blumentopff, in Sr. Chur Printzl. Durchl. Gemach.
10. Das Churfl. Contrefait als Bruststück.
11. Sechs grofse Stück Tapeten, mit der Chiffre, dem Churhuth und Zepter, zum Saal der gardes du Corps.
12. Hat derselbe die 14 Stück Tapeten, so itzo im Ouranien Sael hangen, und die sehr ruinirt gewesen, vollkommen repariret, und gantze gesichter darin neu verfertiget.

Es contestiret aber der Tapeten Macher Mercier dabey sehr hoch, und ist uns auch mehrentheils bekand, dafs wan man denselben, mit den nötigen Gemähldern und den erforderten Zuthaten, zu rechter Zeit versehen hette, er mit seinen Leuten noch zweimahl mehr Arbeit, als oben Specificirt, würde verfertiget haben, wie er sich denn auch erklähret, dafs anstat einer Elen von der gar feinen Arbeit, so er bishero gemacht, er fünff Elen von der qualität wie die lezt aus Brabant gekommene Tapeten seind [1]), verfertigen könte, allein seine beste Zeit hat er mit vergeblichem Sollicitiren zubringen müfsen, da man ihn dan mit leeren Vertröstungen oder harten Worten abgewiesen. —

Gnädigster Churfürst und Herr, es ist dieses eine Fabrique, dergleichen kein Potentat in gantz Teutschland hat, und die die ruhmwürdigste Thaten dero hohen Churhauses, der späthen Nachwelt hinterlafsen kan. Wobey zugleich zehn Reformirte frantzösische Arbeiter mit ihren armen Weib und Kindern doch nur die kümmerliche Subsistentz haben, und die, fals diese Fabrique ins stocken gerathen solte, ihr Brot vor anderer Leuten Thüren würden suchen müssen.

Dahero wir denn unterthänigst und unmafsgeblichen davor hielten, umb Ew. Churfl. Durchl. hiebey aus allen Schaden zu setzen, und doch die Tapetenmacher in beständiger Arbeit zu unterhalten, dafs mit oftgedachtem Mercier die Arbeit und deren Zuthat an Gold, Seiden und Wull, Elen weifs, nach proportion der Feine verdungen, die nötige Scizzen und Gemählde zu rechter Zeit und in gehöriger Anzahl verfertiget und geliefert, auch die jährliche 1200 Thlr. demselben bey der hiesigen Hoff Renthey ferner continuiret, und an der verfertigten Arbeit alle Jahr decourtiret, hergegen der übrige Verdienst entweder aus der Hoff Renthey oder der Chatoul ihme richtig bezahlt werden müfse. Und weil er Mercier sich dahin erklähret, wan ihme seine restirende Forderung der 2612 Thlr. erstattet wird, und er seine freye Wohnung auf dem Packhoff, wie bifshero, ferner behalten kan, die arbeit in eben dem Preifs, als solche nach ihrer qualität zu Paris und in Braband gemacht wird, zu verfertigen, und auf selbigen Fufs sich der Behandlung zu submittiren, wodurch das Geld im Lande bleiben und ein Theil davon durch die Consumtion zu Ew. Churfl. Durchl. Cassa wieder fliefsen müfse. So wird dieses alles auf Ew. Churf. Durchl. gnädigsten resolution beruhen, da dan zugleich gewifsen Ministris die Aufsicht dieses Werkes müfse aufgetragen werden, welche die Mahler zur Verfertigung der nöthigen Gemählden anhalten, und zugleich veranlafsen müsten, dafs die jährliche Berechnung mit den Tapetenmachern geschehe und Ew. Churf. Durchl. von allem unterthänigster Bericht abgestattet werde.

Wir ersterben

Durchlauchtigster Grofsmächtiger Churfürst Gnädigster Herr

Euer Churfürstliche Durchlauchtigkeit unterthänigst treugehorsambste

Berlin den 13 Marty 1699. (gez.) A. Dohna. F. W. Frhrr. v. Wittenhorst. Merian.

Auf diesen Bericht hin befiehlt der Kurfürst den Abschluss eines neuen Kontraktes mit Mercier, welcher sich von dem Kontrakte von 1686 in wesentlichen Punkten unterscheidet. Nach der früheren Abmachung sollte Mercier jährlich 2400 Thlr. erhalten für sich und seine Arbeiter, und aufserdem sollten ihm alle Materialien, wie Seide, Wolle, Silber, Gold u. s. w. geliefert werden. Gerade dieser letztere Punkt hat wohl zu manchen Unzuträglichkeiten geführt; nach dem neuen Kontrakt wird daher ein ganz anderes System eingeführt. Mercier muss sich alle Materialien selber beschaffen, die fertige Arbeit wird ihm je nach der Feinheit nach

---

[1]) Das am Schluss der Arbeit abgedruckte Verzeichnis der Tapeten in den Schlössern von Berlin und Potsdam aus dem Jahre 1699 verzeichnet unter No. 77: »7 Tapeten mit Figuren und Pferden: „so dieses Jahr aus Braband kommen"«.

dem Mafsstab der Pariser und Brüsseler Preise bezahlt, eine Pension von 1200 Thlrn. muss er sich auf die fertige Arbeit anrechnen lassen.

»Friderich der dritte Churfürst p.

Wir haben Unfs aus euwerer gehorsahmbsten Relation vom 13 Marty a. c. in Unterthänigkeit vortragen lafsen, was ihr auf Unsern gdsten Befehl vom 9 Febr. jüngsthin wegen Unsers Tappissier Merciers Manufacture; wie viel derselbe an gelde empfangen nebst dem so ihm annoch restiret, und was vor arbeit er davor gelieffert, auch wie hoch er jährlich an Unsere Hoff Rentey in neulich verwichenem Jahr assigniret worden, unterthänigst referiret: dabenebst auch wefsen sich derselbe aufs Künftige erklähret, was er dagegen verlanget, und wohin euwer zugleich abgestattes unterthstes, unmafsgebiges guttachten ziehle, mit mehrerem gdgst vernommen.

Wann wir dann solches alles wohl und reyfflich erwogen, auch rahtsahm erachten besagten Mercier noch ferner beyzubehalten, Alfs haben Wir Unfs zu solchem ende folgendergestalt in gnaden resolviren wollen. Nehmlich es soll der Tappissier Mercier die Wohnung auf dem Packhoff alhier noch ferner ungehindert behalten, und daselbst seine arbeiht thun und verrichten: Wir wollen demselben auch wegen seines fordernden rückstandes von 2612 tal. zur seiner Befriedigung überhaupt 1500 tal. sofort assigniren lafsen, wogegen er aber auch auf den überrest renuntiiren mufs. Über dem habt ihr mit demselben einen Contract in Unserm Nahmen zu schliefsen und darin zu bedingen, das er noch von denen ruhm würdigsten Thaten Unsers in Gott ruhenden Hl. Vatters glorwürdigsten andenkens drey Stück von der feinsten Façon machen, dann auch die unserm Sahl des Gardes annoch mangelnde gemeiner ahrt Tappeten verfertigen solle, welche arbeiht Wir ihm sowohl als diejenige, so er noch künfftig auf Unserm gdsten befehl machen wirdt, nach qualität der feine, umb den Preis wie dergleichen zu Paris und Brüfsel gegeben wirdt, elenweise bezahlen lafsen wollen. Dahingegen aber muss ermelter Mercier alle Materialien an gutem golde, Sylber, Seyde, Wolle und sonst auf seine Unkosten anschaffen; zuförderst aber dahin sehen, das die farben sothaner Materialien gut und beständig seyn.

Ob auch gleich anderswo nicht gebrauch ist, das denen Tappissiers die Gemählde wornach Sie arbeihten fourniret werden, sondern Sie dieselben selbsten anschaffen müfsen, So wollen wir ihm doch solche durch Unsere Hoff Mahlers fourniren lafsen. Wegen der 1200 taler so ihm obgedachtermafsen zum jährlichen Gehalt auf Unsere Hoff Rentey assigniret worden, erklähren wir Unfs gdgst hiermit, das er solche aus besagter Hoff Rentey noch ferner jährlich geniefsen solle. Es muss aber derselbe solche an seiner verfertigten arbeiht sich jährlich decourtiren lafsen.

In welchem absehen ihr dann zu veranlafsen haben werdet, das nicht allein mit dem Mercier wegen seiner verfertigten arbeiht jährlich behörige berechnung angeleget, besondern auch Unsere Hoff Mahlers demselben die benöthigte Scizzen und die gemählde darnach in zulänglicher quantität lieffern mögen, damit er in seiner arbeit nicht auffgehalten werde. Ehe und bevor aber Unsere Hoff Mahlers sothane Scizzen engrossiren, so habt ihr die Verfügung zu thun, das dieselben Unfs vorhero zu besichtigen praesentiret werden.

Ihr werdet euch demnach alles obbefohlnermafsen also zu bewerckstelligen angelegen seyn lafsen. Und Wir Seind pp

Cölln an der Spree den 15 April 1699.«

An

die zur Sache verordnete Commissarios.

Das Konzept ist gezeichnet von Colb v. Wartenberg.

Der auf Grundlage dieser Verfügungen von den Kommissarien ausgearbeitete neue Kontrakt ist uns leider nicht erhalten, aber aus folgendem Begleitschreiben

Wartenbergs geht hervor, dass der Kontrakt bereits am 27. April 1699 vom Kurfürsten vollzogen war:

»Demnach Sr. C. D. zu Brandenburg Unser gdster Herr, jüngsthin zu Untersuchung dero Tappissiers Merciers fabrique gewifse Commissarios verordnet, denenselben auch, nach darüber abgestatteter unterthänigsten Relation, ferner in gnaden auffgegeben, mit besagtem Tappissier Mercier einen neuen Contract auf gewifse articulos zu schliefsen; Und dann dieselben Commissarii zu gehohrsambster folge sothanen gdsten befehls, ermelten Contract in Originali zur gdsten Confirmation unterthst praesentiret; Alfs haben höchstgemelte Sr. C. D. denselben nicht allein gdst approbiret, besondern auch wie solcher in Originali hierbeygefüget, hiermit und Krafft dieses, in allen darein enthaltenen Puncten und Clausuln in gnaden bestättiget und confirmiret, dergestalt und also, das über solchen steiff und feste gehalten, alles darein Verschriebene dem Mercier richtig gelieffert werden, derselbe aber auch hingegen seiner Seihts, desjenige so er versprochen unverbrüchlich thun und praestiren solle. Wonach sich dann obernandte dero Commissarii, sowohl als Mercier gebührend zu achten.

Signatum Cölln an der Spree den 27 April 1699.«

(gez.) Colb von Wartenberg.

Jetzt hören wir mehrere Jahre nichts mehr von Mercier. Doch scheint nicht Alles ganz glatt zu gehen, denn 1704 hat er wieder eine Vorstellung beim Könige eingereicht, welche diesen veranlasst, den Obermarschall Grafen von Witgenstein, den Kriegsrat von Kraut, den Kammerrat von Bartholdi und den General-Quartiermeister von Eosander mit der Untersuchung dieser leider nicht näher bezeichneten Angelegenheit zu betrauen:

»Friedrich König pp.

Wir geben Euch aus dem Beyschlus in Gnaden zu vernehmen, was der hiesige französische Tapissier Pierre Mercier wegen seiner Manufacture bey Uns allerunterth. vorgestellet und gebeten. Weilen nun hierbey zugleich unser interesse versiert So befehlen Wir Euch hiemit in Gnaden des Supplicanten fürstellung und Suchen mit Zuziehung des Manufacturiers Köppischen mit dem forderlichsten zu untersuchen, Woll zu erwegen und nachgehends davon Euren pflichtmäfsigen Bericht und ohnmafsgebiges Gutachten zu unserer ferneren allergdsten Entschliefsung abzustatten. Seind pp.

Cölln an der Spree den 12 Decbr. 1704.«

Dies Konzept ist gezeichnet von C. v. Wartenberg.

Der Bericht der Kommissarien scheint bald erfolgt zu sein, denn am 6. Januar 1705 wird ihnen eine neue Vorstellung Merciers über die Manufaktur übersandt. Diese wichtigen Akten, aus denen die weitere Thätigkeit Merciers in Berlin hätte klar gestellt werden können, haben sich leider nicht erhalten und wir haben daher über die letzten zehn Jahre von Merciers Wirksamkeit in Berlin fast gar keine Nachrichten.

Der Regierungsantritt König Friedrich Wilhelms I, welcher für so viele Künstler das Ende ihrer Thätigkeit in Berlin bedeutete, scheint auch Mercier aus Berlin vertrieben zu haben, denn schon im Mai 1714 erhält er eine Anstellung als »Inspecteur des Tapisseries« in Dresden. Eine kurze Schilderung der von König August II begründeten Tapetenmanufaktur in Dresden giebt uns O Byrn in seinem Buche über

die Dresdener Hofsilberkammer und Hofkellerei.[1]) »König August II errichtete 1714 in einem Grundstücke der Dresdener Pirnaischen Vorstadt (Berlichs Schenke, dem Salzfaktor Lehmann damals gehörig, jetzt Areal der Serresstrafse) ein ordentliches Atelier für Tapetenwirkerei, an dem der Franzose Pierre Mercier als Wirker und anfangs Silvestre, dann du Buisson und Mogk als Maler der Patronen angestellt waren. Als Mercier am 22. Juni 1729 gestorben war, wurde der Franzose Jacques Nermot 1743 dessen Nachfolger. Das kostspielige Unternehmen hörte mit dem Ausbruch des Krieges 1756 auf.«

Im Hauptstaatsarchiv in Dresden befindet sich das bereits erwähnte Anstellungsdekret Merciers zum Inspecteur des Tapisseries. Es ist aufserordentlich günstig für den Künstler abgefasst und hat folgenden Wortlaut:

> Wir Friedrich August, von Gottes Gnaden König in Pohlen p. und Chur Fürst zu Sachfsen p. Uhrkunden und bekennen hiermit, dafs Wir Pierre Mercier zu Unsern Inspecteur des Tapifseries seiner Uns gerühmten guten Geschicklichkeit halber, angenommen, Uns auch dergestalt mit ihm verglichen haben, dafs derselbe 1. Alle Unsere bereits habende Tapifseries in guten Stande erhalten, dieselben repariren und saubern, auch bedürffenden falls 2. vergröfsern, ingleichen ob ihm wohl Gnädigste Erlaubnifs ertheilet wird, sein Gewerbe vor sich zu treiben, und auch Tapifseries vor andern zu verfertigen, dennoch diejenigen Verrichtungen, so Uns demselben aufczutragen gefällig seyn wird, allen andern vorczuziehen, auch 3. gehalten seyn soll, die Tapifseries, sie mögen seyn von welcher Clafse und Ordnung sie wollen, so gut und fein, ja noch befser, als man solche in Paris oder Brüfsel haben kan, zu verfertigen, solche auch in eben dem Preifse, wie sie an gedachten beyden Örthern erhandelt werden, zu liefern,
>
> Worgegen hinwiederum versprochen worden, dafs Wir ihm 1. Einen Jährlichen Gnaden Gehalt à 400. Thlr. welche ihm ad interim, und bifs Wir solchen Sold auff eine andere Cafse afsigniren, aus der Ober Bau Amts Cassa quartaliter abgeführet, und von und mit dem Quartal Trinitatis der Anfang, ohne Abczug des sonst zu Erbauung des armen Haufses zu erlegenden ersten Monaths, gemachet werden solle, und weiln dann 2. Ihme nicht so fort ein bequehmes Behältnifs zur Fabrique und Logement angewiesen werden kan, So wollen Wir ihme indefs, und bifs Wir ihme solches einräumen können, jährlich 200. Thlr. aus Unserer Chatoulle oder Hand Geldern gleichfals quartaliter reichen lafsen, und damit auch von und mit dem Quartal Trinitatis a: c: den Anfang machen, 3. Jegliches Quartal von bevorstehenden 1sten July a: c: angerechnet, wollen Wir demselben gleichfals aus obgedachter Unserer Chatoulle 600. Thlr. Vorschufs weise, auff die zu fertigen habende Arbeit avanciren, welche 600. Thlr. aber nachgehends à mesure der Lieferung, an der Beczahlung zurücke behalten und abgeczogen werden, so dann avanciren Wir ihm 4. Anieczo gleich zu transportirung seiner annoch in Berlin habenden Effecten und Einrichtung seiner in Sachfsen zu établirenden Fabrique annoch 1000. Thlr. die ihm gleichfals so fort von Unsren Hand Geldern aus der Chatoulle ausgeczahlet werden sollen, welche 1000. Thlr. ihm aber auch in der Beczahlung seiner zu liefern habenden Arbeit wieder abgekürczet werden. Über welches alles 5. Er, Pierre Mercier sich annoch anheischig gemacht, sich dasjenige, was Wir dem Mahler, so die Projecte zum Tapeten machet, an Tractamente reichen, nach Proportion der Zeith, so derselbe bey dem mahlen dererselben zugebracht oder zubringen sollen, an der Beczahlung derer Tapifseries so er liefert,

[1]) O Byrn, Die Hofsilberkammer und die Hof-Kellerei zu Dresden. Dresden 1880, S. 123. Anm. Für die freundlichen Mitteilungen über Merciers Thätigkeit in Dresden bin ich einerseits der Direktion des Hauptstaatsarchives in Dresden, andererseits Herrn Dr. Sponsel ebendort zu Danke verpflichtet.

verkürczen zu lafsen. Endlich wollen Wir ihm 6. Zu einigen Ersacz der gehabten Versäumnifs, Unkosten und Schäden, bifs dieser Vergleich zu Stande kommen, 1000. Thlr. — aus Gnaden ohne einigen Wieder Ersacz aus mehrgedachter Unserer Chatoulle annoch alhier in Leipzig zahlen lafsen. Zu mehrerer Versicherung haben Wir offtberührten Pierre Mercier diesen Schein ausfertigen lafsen, solchen eigenhändig unterschrieben, und mit Vordruckung Unsers Königl. Chur Secrets vollczogen. So geschehen und geben zu Leipczig, den 15. Maii 1714.

Im Königlichen Garde Meubles zu Dresden, im Erdgeschoss des Brühlschen Palais, befinden sich noch zwei von Mercier herrührende Arbeiten aus seiner Dresdener Zeit. Sie sind nach den Kartons von Louis de Silvestre verfertigt und stellen in allegorischer Form den Abschied des Prinzen August von seinem Vater August dem Starken und die Vorstellung dieses Prinzen am Hofe Ludwigs XIV in Versailles durch die Schwägerin Ludwigs, die Prinzessin Elisabeth Charlotte, dar. Die Teppiche tragen die Bezeichnung: »P. MERCIER A DRESDEN. ANO 1716« bez. »1719«.

Ein anderer Künstler, welcher für die Manufaktur Merciers Vorbilder entwarf, war der Blumenmaler Jean Baptiste-Gayot Dubuisson. Er stammte aus Paris und war ein Schüler des berühmten Blumenmalers Monnoyer. Dubuisson war mit seinem Schwiegersohn Antoine Pesne nach Berlin gekommen, scheint hier aber unter König Friedrich Wilhelm I kein geeignetes Feld für seine Thätigkeit gefunden zu haben. Sein Schwiegersohn empfahl ihn in einem Briefe vom 29. Mai 1717 dem Grafen Flemming in Dresden, mit der Bitte, ihn für die Herstellung von Thür- und Kaminbildern in seinem Palais zu beschäftigen. Flemming verspricht auch, sich bei dem König für Dubuisson zu verwenden. Nach Heinecken hatte Dubuisson vier grofse Bilder gemalt mit Staffagen von Pesne, welche die vier Jahreszeiten darstellten. König August habe hiernach vier Wandteppiche (doch wohl von Mercier) wirken lassen, welche nach Warschau geschickt worden seien. Dubuisson ging später auch nach Warschau, wo er im Alter von 75 Jahren gestorben sein soll. Guiffrey erwähnt ein bezeichnetes und datiertes Stilleben Merciers vom Jahre 1715, welches vom Musée des Gobelins in Paris vor einiger Zeit angekauft sei; vielleicht ist uns hierin eine Arbeit Merciers nach Dubuisson erhalten. Herr Dr. Sponsel in Dresden drückte mir gegenüber die Hoffnung aus, dass sich in den noch gar nicht durchforschten Garde Meubles zu Dresden noch weitere Arbeiten Merciers vorfinden werden. Nach den oben citierten Ausführungen O Byrns ist Mercier am 22. Juni 1729 in Dresden gestorben.

PIERRE MERCIERS ARBEITEN IN BERLIN

Aus den hier veröffentlichten Akten betreffend die Arbeiten Merciers kann kein sicherer Schluss gewonnen werden, ob er in »haute lice« oder in »basse lice« gearbeitet habe, und, um dies gleich vorweg zu nehmen, man ist auch nicht in der Lage, aus den Arbeiten selber die Technik zu bestimmen. Die Unterschiede der beiden Techniken sind kurz folgende. Bei »haute lice« ist die Kette, welche in einem Rahmen aufgespannt ist, senkrecht aufgestellt. Der Arbeiter hält mit der Linken die Keufäden, um mit der Rechten die Seiden- oder Wollfäden seinem Wollen gemäfs dazwischen zu dirigieren. Der Karton, nach welchem er arbeitet, steht hinter ihm, so dass er, wenn er seine Arbeit kontrolieren will, sich fortwährend danach umsehen muss, infolgedessen natürlich vielfach aus dem Gedächtnis

arbeitet. Diese Freiheit der Bewegung setzt, um zu guten Resultaten zu führen, künstlerisch ganz besonders geschulte Arbeiter voraus, hat aber naturgemäfs zur Folge, dass die Arbeit sehr langsam vorwärts schreitet.

Bei der Arbeit in »basse lice« liegt der Rahmen, in welchem die Kette aufgespannt ist, wagerecht, und es sind Einrichtungen getroffen, welche es dem Arbeiter ermöglichen, die Kettfäden seinem Willen gemäfs durch Pedale zu stellen. Dadurch hat er für seine Arbeit beide Hände frei, kann also bedeutend rascher arbeiten, als sein Kollege in »haute lice«. Dazu kommt, dass der Karton, welcher kopiert werden soll, unter die Kette gelegt wird, so dass der Arbeiter sein Vorbild stets unmittelbar vor sich hat. Dadurch wird die Arbeit bedeutend beschleunigt und andererseits werden auch an die künstlerischen Fähigkeiten des Arbeiters bei Weitem nicht so grofse Anforderungen gestellt. Der Unterschied zwischen diesen beiden Verfahren macht sich dahin geltend, dass der Arbeiter in »basse lice« nur zwei Drittel der Zeit braucht, welche der Arbeiter in »haute lice« nötig hat. In Bezug auf äufseres Ansehen und Haltbarkeit der Arbeit ist ein Unterschied nicht nachzuweisen, doch gilt aus den oben erwähnten Gründen die Arbeit in »haute lice«, welche natürlich auch teurer ist, als die vornehmere und wird wohl aus diesem Grunde in der Manufacture des Gobelins[1]) in Paris fast ausschliefslich angewendet. Zu beachten ist ferner noch, dass bei beiden Arten des Verfahrens die Darstellung auf dem Teppich immer im entgegengesetzten Sinne zu dem Vorbilde auf dem Karton erscheinen muss, was sich bei gröfseren Kompositionen, besonders auch bei Landschaften und Architekturen, oft sehr störend geltend machen kann.

Aus den von Mercier hergestellten Arbeiten können wir demnach die von ihm angewandte Technik nicht bestimmen. Wir wissen aber, dass Mercier selber sowie die meisten seiner Arbeiter aus Aubusson stammen, und in Aubusson ist im XVII Jahrhundert ausschliefslich in »basse lice« gearbeitet worden.[2]) Wir können daher wohl mit Sicherheit annehmen, dass auch in Berlin Wandteppiche nur in dieser Technik hergestellt sind, denn es ist aufserdem sehr unwahrscheinlich, dass Mercier bei den so wie so schon schwierigen Verhältnissen in Berlin sich aus rein ideellen Gründen noch neue Schwierigkeiten geschafft habe.

Eine grofse Schwierigkeit bei der Herstellung von Wandteppichen ist stets die Beschaffung geeigneter Kartons gewesen und bei dem Studium der Geschichte der Manufakturen der Gobelins, Beauvais, Aubusson u. a. können wir beobachten, wie Blüte und Niedergang oft durch die Geschicklichkeit und den Eifer der Maler bedingt ist, welche zu der Lieferung von Kartons für die Manufakturen berufen sind. Auch in der Berliner Manufaktur spielt der Mangel an guten Vorbildern, wie wir gesehen haben, eine grofse Rolle, und die zur Prüfung der Manufaktur eingesetzte Kommission von 1699 legt auf die Regelung dieser Angelegenheit ein grofses Gewicht. Nach der Entscheidung des Kurfürsten zu schliefsen, wurden die Vorbilder erst im kleinen Mafsstabe angefertigt, um dann für die Zwecke Merciers vergröfsert zu werden. Einige Namen von Malern, welche solche Vorbilder lieferten, sind uns erhalten. Der Bericht der Kommission von 1699 nennt als diejenigen Maler, welche

---

[1]) Vergl. Havard et Vachon: Les Manufactures nationales. Paris 1889, S. 101 ff. und S. 623.

[2]) Vergl. Guiffrey a. a. O. Bd. I, S. 142.

vom Grofsen Kurfürsten damit betraut wurden, seine Kriegsthaten in Gemälden zu verherrlichen, die Maler Langerfeld und Casteels. Über den Hofmaler, Mathematiker und Baumeister Rütger von Langerfeld habe ich im Jahrbuch bereits früher einige Mitteilungen gemacht, denen noch hinzugefügt werden kann, dass sich im Schlosse zu Schwedt a. O. ein von Langerfeld gemaltes bezeichnetes lebensgrofses Reiterbildnis des Markgrafen Ludwig befindet. Diese Arbeit sowie die beiden Deckenbilder im Berliner Schlosse lassen Langerfeld durchaus befähigt erscheinen, Kartons für einzelne der Wandteppiche mit den Kriegsthaten des Grofsen Kurfürsten geliefert zu haben.

Auch über Joseph Franz Casteels habe ich im Jahrbuch Einiges mitgeteilt, nur muss ich mich dahin korrigieren, dass Casteels nicht Tapetenwirker, sondern Tapetenmaler war, welcher mit einem nicht näher bezeichneten Bruder im Jahre 1688 aus Brabant nach Berlin berufen wurde.

In demselben Jahre 1688 wird auch Abraham Cornelisz Begeyn zum Landschaftsmaler bestellt und ihm schreibt Nicolai eine Hauptmitwirkung an der Herstellung von Vorbildern für diese Teppiche zu. Merkwürdigerweise nennt aber der Bericht der Kommission von 1699 seinen Namen überhaupt nicht, sondern bezeichnet nur Langerfeld und Casteels. Nicolai, dem noch Akten zu Gebote standen, welche heute als verloren angesehen werden müssen, sagt ausdrücklich, dass Begeyn den Karton für die Belagerung von Stettin angefertigt habe und die Darstellung auf dem Teppich selber lässt diese Behauptung auch gar nicht als unwahrscheinlich erscheinen. Sehr nahe steht diesem Teppich in Zeichnung und Komposition die Darstellung der Schlacht von Fehrbellin, deren Karton ich gleichfalls Begeyn zuschreiben möchte. Auf dem Teppich mit der Darstellung der Landung auf Rügen ist das grofse Kriegsschiff rechts bis in die kleinsten Details aus dem Bilde von Lieve Verschuier, auf dem die Überfahrt der Flotte nach Rügen im Jahre 1678 dargestellt ist, kopiert,[1]) nur dass auf dem Teppich Alles natürlich im Gegensinne erscheint.

Von den drei genannten Malern verstarb Langerfeld 1695, Begeyn 1697 und Casteel 1699, und es wird uns jetzt nur noch ein Maler genannt, welcher Kartons für Merciers Manufaktur geliefert hat. Johann Friedrich Wentzel ist nach Heinecken (Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen I, S. 88 ff.) 1670, am 10. August, als Sohn eines Webers in Berlin geboren. Er erlernte die Malerei angeblich bei einem Porträtmaler Labori (?), welcher seinen Lehrling mit nach Braunschweig nahm. Dort soll er bei dem Theatermaler Querfurt und später bei Harms gearbeitet und namentlich für das Malen mit Wasserfarben und für Architektur und Perspektivmalerei besonderes Geschick bezeigt haben. Nach Berlin zurückgekehrt, wusste Wentzel die Aufmerksamkeit des Königs zu erregen, so dass er bei der Dekoration des Schlüterschen Schlossbaues sowie in den anderen Schlössern vielfach verwendet wurde.[2]) Von ihm rühren auch die Zeichnungen zu dem Kupferwerk über die Krönung in Königsberg her. Die Übung Wentzels in der Dekorationsmalerei liefsen ihn ganz besonders geeignet erscheinen, Kartons für die Teppichweberei herzustellen, und der König gab ihm daher den Auftrag zu vier Bildern,

[1]) Das Bild von Verschuier, im Jahre 1684 gemalt, ist im Besitze Seiner Majestät des Kaisers und war auf der Ausstellung von Werken der niederländischen Kunst im Berliner Privatbesitz 1890 ausgestellt. Katalog No. 474.

[2]) Die bedeutendste seiner Berliner Arbeiten ist der noch erhaltene Plafond im Rittersaal.

welche die Geschichte des jungen Königtumes verherrlichen sollten. 1. Geburt des Königs. 2. Die Krönung desselben. 3. Salbung der Königin. 4. Stiftung des Schwarzen Adlerordens. Ob diese Teppiche wirklich ausgeführt worden sind, geht aus Heineckens Mitteilungen nicht deutlich hervor; Nicolai erwähnt nur einen von ihnen, die »Salbung der Königin Sophie Charlotte«, nach einem Karton Wentzels, welchen er im Berliner Schlosse sah. Vielleicht ist dieser Teppich identisch mit einer erhaltenen Arbeit Merciers, auf der zwar nicht die Salbung, aber doch eine Verherrlichung der Königin dargestellt ist. Die von Nicolai angegebene kolossale Breite des Teppichs von 32 Fufs ist schon an sich unwahrscheinlich, und ein Irrtum hier nicht ausgeschlossen. Auf dem erhaltenen Teppich ist die Königin in der Mitte auf einem Thronsessel sitzend dargestellt, umgeben von den Tugenden einer Regentin in allegorischer Form. Zu den Füfsen der Königin liegen Waffen und Kriegsgeräte malerisch gruppiert, während über ihrem Haupte Amoretten Blumenguirlanden an den Zweigen der Bäume aufhängen. Den Hintergrund bildet eine weite Parklandschaft. Der Königin zunächst steht eine weibliche Gestalt mit einer reich verzierten Vase in den Händen, wahrscheinlich die allegorische Darstellung der Kunstliebe der Königin. Es wäre immerhin möglich, dass Nicolai in dieser Figur die Trägerin des Salbgefäfses erblickte. Der Teppich ist $4^1/_4$ m hoch und 4 m breit. Seine Bezeichnung lautet:

P. MERCIER
A. 1705.

Es ist wahrscheinlich, dass Wentzel noch weitere Kartons für Mercier verfertigt hat; namentlich möchte ich ihm die Entwürfe für eine Reihe von schmalen pilasterartigen Teppichstreifen zuschreiben, welche sich im Berliner Schlosse erhalten haben. Nach dem Tode König Friedrichs I begab sich Wentzel ebenso wie Mercier nach Dresden, wo er in demselben Jahre wie dieser, 1729, in sehr schlechten Verhältnissen gestorben sein soll.

Die wichtigste Quelle für ein Verzeichnis der Arbeiten Merciers ist die Aufzählung im Kommissionsbericht von 1699, welches wir daher auch für unsere Aufstellung zu Grunde legen.

1) Das Kurfürstliche Wappen. Verschollen.

2) Der Grofse Kurfürst zu Pferde. Verschollen.

3) Desgleichen.

4-11) Die Kriegsthaten des Grofsen Kurfürsten. Im Jahre 1699 waren von denselben erst fünf vollendet. Wir geben die Aufzählung in der historischen Reihenfolge der Darstellungen:

4. Sieg bei Warschau. Verschollen. 5. Sieg bei Fehrbellin. Hohenzollern-Museum. 6. Eroberung von Wolgast. Desgleichen. 7. Eroberung von Anklam. Verschollen. 8. Eroberung von Stettin. Hohenzollern-Museum. 9. Landung auf Rügen. Desgleichen. 10. Eroberung von Stralsund. Desgleichen. Dieser ist der einzige Teppich der Folge, auf dem ich eine Bezeichnung finden konnte:

P. MERCIER
A. BERLIN
1693.

11) Winterexpedition nach Preufsen. Hohenzollern-Museum.

12/13) »Zwei Bacchanalien, zur Sortirung einer Brabantschen Tapete.« Verschollen.

14/15) »Zwei grofse Borduren, zu dem Camin in Potsdam.« Verschollen.

16) »Eine Phiche, (sic) zur Sortirung einer französischen Tapete.« Verschollen. Es handelt sich hier wahrscheinlich um ein Ergänzungsstück zu folgender im Inventar von 1691 beschriebenen Teppichfolge: »Sechs Tapeten mit dem Königl. französischen Wappen der drey Lilien, mit Gold durchwürket, welche Sr. Churf. Durchl. vom König in Frankreich zum Pathen Geschenk gesandt worden.« An den Rand ist geschrieben: »Hierzu ist von Mercier noch ein Stück gemacht A. 1695.« Ludwig XIV war Taufpate König Friedrichs I. Über die Darstellung auf diesen sechs Teppichen und ob sie aus dem Geburtsjahr Friedrichs 1657 stammen oder erst später geschenkt wurden, konnte ich leider nichts ermitteln.

17) »Sechtzehn Stuhl-garnituren in goldenem Grund.« Verschollen.

18) »Achtzig dergleichen in Wullenem Grund.« Verschollen. Nicolai erwähnt noch in seiner Beschreibung des Schlosses Stuhlüberzüge aus Merciers Manufaktur.

19) »Ein Blumentopf in Sr. Chur. Printzl. Durchl. Gemach.« Verschollen.

20) »Des Churfl: (Friedrichs III) Contrefait als Bruststück.« Verschollen.

21) »Sechs grofse Stück Tapeten, mit der Chiffre, dem Churhuth und Zepter zum Saal der gardes du Corps.« Verschollen. In der Entscheidung des Kurfürsten auf den Bericht der Kommission von 1699 wird verfügt, dass Mercier »die zu Unserm Sahl des Gardes annoch mangelnde gemeiner ahrt Tappeten verfertigen solle.«

22-25) Vier Teppiche mit Darstellungen aus der Geschichte König Friedrichs I, nach Kartons von Wentzel:

22. Die Geburt des Königs. Verschollen. 23. Die Krönung des Königs. Verschollen. 24. Die Salbung der Königin. Verschollen. 25. Die Stiftung des Schwarzen Adlerordens. Verschollen. Nicolai hat den Teppich mit der Darstellung der Salbung der Königin noch gesehen. Ob derselbe mit der folgenden Nummer identisch ist, mag dahin gestellt bleiben; vergl. oben S. 151.

26) Verherrlichung der Königin Sophie Charlotte. Bezeichnet und datiert 1705. Vorrat der königlichen Schlösser.

27) Eine Anzahl von pilasterartigen Streifen, auf denen kleine allegorische Figuren, Adler, Insignien des Hosenbandordens u. s. w. angebracht sind. Die Streifen sind zum Teil im Kapitelsaal des Berliner Schlosses angebracht, zum Teil im Vorrat. Ein an das Kunstgewerbe-Museum abgegebener Streifen ist von Mercier bezeichnet.

Wenn wir die Anzahl der in den Jahren 1686—1699 von Mercier angefertigten Wandteppiche zum Mafsstab nehmen, so müssen in der Zeit von 1699—1713 von ihm noch eben so viele angefertigt sein, welche aber, aufser den bereits erwähnten erhaltenen, sämtlich verschollen sind.

Nicolai erwähnt in seiner Beschreibung von Berlin, S. 878, in der Anmerkung noch »ein Zimmer mit Hautelissetapeten voll ovidischer Historien, unter Kurfürst Friedrich III gewürkt.« Da Nicolai Merciers Urheberschaft verschiedentlich hervorgehoben hat, ist anzunehmen, dass ihm dieselbe hier nicht wahrscheinlich war. Aus den schon mehrfach angeführten Inventaren geht nun auch hervor, dass auch noch andere der französischen »tapissiers« Wandteppiche für den Hof geliefert haben. So wird z. B. im Inventar von 1699 von Barraban ausdrücklich gesagt, dass er sechs Tapeten mit Landschaften angefertigt habe und eine zweite Folge von sechs Landschaften wurde im Jahre 1699 von ihm gekauft. Auch vom Aufseher der kurfürstlichen Tapeten, dem »tapissier« Biet wird erwähnt, dass er eine Tapete habe machen lassen, doch geht aus der Notiz nicht hervor, ob er selbst der Verfertiger war.

Aus meinen Ausführungen wird soviel hervorgehen, dass die Thätigkeit auch auf diesem Gebiete der Kunst im Berlin des Grofsen Kurfürsten und König Friedrichs I eine aufserordentlich angeregte und fruchtbare war, und ich schliefse mit dem Wunsche, dass meine Arbeit etwas mit dazu beitragen möge, die schöne Technik der Wandteppichfabrikation in Berlin wieder zu neuem Leben zu erwecken.

ANHANG

Es haben sich zwei Inventare der Wandteppiche im Berliner und Potsdamer Schlosse erhalten, das eine vom Jahre 1691, das andere von 1699. Ich gebe hier einen Auszug aus dem zweiten Inventar, indem ich, wo es von Interesse erscheint, abweichende Angaben des Inventars von 1691 heranziehe. Wenn auch leider die Bezeichnungen der Teppiche nur in wenigen Fällen zur Identifizierung derselben führen können, so giebt doch das Inventar eine Vorstellung von dem damals ungeheuren Reichtum des Kurfürsten an diesem schönsten Schmuck der Wände.

»Specification der Churf. Tapeten, wie solche año 1699 bey gehaltener Revision beym Churf. Residenz Schlosse befunden, und an Tenturen in denen Gemächern angeschlagen und in der Meubel Cammer weggeleget worden, auch zugehörig sind«.

1) 9 Tapeten: Historia von S. Paul. — 2) 7 do.: Historia von Alexandro Magno. — 3) 8 do.: Manege Pluvinel. — 4) 7 do.: Historia von Constantino Magno, mit Gold und Silber durchwirkt, oben und unten mit einem Spiegel (sic) und Buchstaben S. P. Q. R. — 5) 7 do.: mit dem Königl. Französischen Wappen der drei Lilien, mit Gold durchwirkt, welche Sr. Churf. Durchl. vom König in Frankreich zum Pathen Geschenk gesandt worden. Hierbei 3 Fensterstücke. [Im Inventar von 1691 sind nur 6 Tapeten und keine Fensterstücke genannt. An den Rand ist geschrieben: »Hierzu ist von Mercier noch ein Stück gemacht A. 1695«]. — 6) 8 do.: Jagden; mit Gold und Silber durchwirkt. — 7) 6 do.: Pfeiler und Blumentöpfe; mit Gold durchwirkt. — 8) 5 do.: Historia von Ovidio mit Figuren und kleinen Jagden. — 9) 7 do.: Historia von Constantino Magno. — 10) 14 do.: Allerhand Gattung, reich mit Gold und Silber durchwirkt, sind zu Cabinettes zu beschlagen, weil sie nicht hoch. [Nach dem Inventar von 1691 befand sich hierunter »des höchstseligen Churfürsten Conterfait«]. — 11) 12 neue Tapeten; Geschenk des Herrn Markgrafen an den Kurfürst: die 12 himmlischen Monatszeichen reich mit Gold und Silber durchwirkt »nebst einem einzelnen Stück so Biet machen lassen«. — 12) 8 Tapeten: David. — 13) 8 do.: Historia von Schwanen (sic). — 14) 8 do.: Constantin. — 15) 9 do.: Wilde Leute und Thiere, »worin auch des Fürsten Moritz von Nassau Conterfait«. — 16) 10 do.: Allerhand Thiere, Vögel, Laubwerk und Blumen. — 17) 8 do.: Dido. — 18) 6 do.: Manege Pluvinel mit kleinen Figuren. — 19) 8 do.: Pauli Bekehrung. — 20) 6 do.: vom Hause Oranien (1691 nicht vorhanden, stammen wohl aus der Oranischen Erbschaft). — 21) 8 do.: Landschaften. — 22) 8 do.: Roland. — 23) 3 do.: Cleopatra. — 24) 8 do.: Hercules. — 25) 9 do.: Dagamemnon (sic). — 26) 7 do.: Historia von Ovidio. — 27) 7 do.: Ulysses. — 28) 10 do.: Landschaften; auf den Ecken kurze Pfeiler. — 29) 5 do.: Masinissa. — 30) 8 do.: Landschaften. — 31) 9 do.: Masinissa. — 32) 9 do.: Ester. — 33) 7 do.: Griechische Historia einer Bataille. — 34) 6 do.: Blumentöpfe. — 35) 7 do.: 6 Jagden und 1 Landschaft. — 36) 8 do.: Diana und Actaeon. — 37) 7 do.: Hector. — 38) 5 do.: Abraham und Jacob. — 39) 8 do.: Landschaften und allerhand Thiere. — 40) 6 do.: »5 da an einem Ort Kindtaufe gehalten wird, und 1 von Gott, alle grofse Personen«. — 41) 8 do.: 4 Jacob, 2 Bäume, 2 grofse Personen. — 42) 9 do.: Jacob. — 43) 6 do.: Landschaften. — 44) 7 do.: David. — 45) 6 do.: die 4 Elemente. — 46) 6 do.: »Sipion« und sein Sohn. — 47) 6 do.: 5 Landschaften und 1 Troja. — 48) 8 do.: Laubwerk, Thiere, oben Arkaden und auf der Seite Pfeiler. — 49) 5 do.: Landschaften, Walfischfang und allerhand Thiere. — 50) 9 do.: Jupiter und Juno. — 51) 9 do.: Landschaften. — 52) 12 do.: Landschaften. — 53) 3 grofse do.: Jagden. — 54) 7 do.: Jagden. — 55) 10 do.: Jacob und Esau. — 56) 7 do.: Jerusalem. — 57) 6 do.: Jacob und Esau. — 58) 4 do.: Jagden. — 59) 6 alte do.: Allerhand Thiere und Blumenwerk. — 60) 6 do.: (2 grofse und 4 kleine) Simson. — 61) 7 do.:



[illegible]

[illegible] Wandteppiche im Berliner und Potsdamer [illegible] von 1699. Ich gebe hier [illegible] es von Interesse erscheint, [illegible] Wenn auch leider die [illegible] der Teppiche [illegible] Fällen zur Identifizierung derselben [illegible] können, so giebt [illegible] eine Vorstellung von dem damals un[illegible] Reichtum des [illegible] schönsten Schmuck der Wände.

Specification [illegible] bey gehaltener Revision beym [illegible] in denen Gemächern angeschlagen [illegible] sind.

[illegible] Historia von Alexandro Magno. — [illegible] Magno, mit Gold und [illegible] Buchstaben S. P. Q. R. — [illegible], mit Gold durchwirkt, [illegible] Geschenk gesandt worden [illegible] keine Fensterstücke [illegible] noch ein Stück gemacht [illegible] Pfeiler und [illegible] mit Figuren und kleinen [illegible] Allerhand Gattung, [illegible] zu [illegible], weil sie nicht hoch. [illegible] des höchstseel. Churfürsten Conter[illegible] Tapeten Geschenk des Herrn Markgrafen [illegible] Kurfürst. die [illegible] reich mit Gold und Silber [illegible] nebst einem einzelnen [illegible] machen lassen. — 12. 8 Tapeten David. — [illegible] Historia von Schwanen [illegible] do. Constantin. — 15. 9 do.: Wilde Leute [illegible] Thiere, worin auch des Fürsten [illegible] Nassau Conterfaits. — 16. 10 do.: Allerhand Thiere, Vögel, Laubwerk und Blumen [illegible] do. Dido. — 18. 6 do.: Manège Pluvinel [illegible] kleinen Figuren. — 19. 8 do.: Paul[illegible] — 20. 6 do.: vom Hause Oranien [illegible] nicht vorhanden, stammen wohl aus [illegible] Erbschaft. — 21. 8 do.: [illegible] — 22. 8 do.: Roland. — 23. 3 do. [illegible] — 24. 8 do.: Hercules. — 25. [illegible] Agamemnon [illegible] — 26. 2 do.: Historia [illegible] Ulysses. — [illegible] Landschaften auf den Ecken. kurze Pfeiler [illegible] Masinissa [illegible] — 32. 6 do. [illegible] Griechische [illegible] — 34. 6 do.: Blumentöpfe — [illegible] und [illegible] — 36. 8 do. [illegible] und Astraeen. — 37. 7 do.: Hector. [illegible] Abraham [illegible] — 39. 8 do.: Landschaften und allerhand Thiere. — [illegible] da an einem [illegible] gehalten [illegible] von Gott, alle große Personen [illegible] große [illegible] Jacob. — 43. [illegible] do.: Land[illegible] sein [illegible] Thiere, oben [illegible] allerhand [illegible] und Juno. — [illegible] Landschaften. — [illegible] do.: Lan[illegible] Jagden. — [illegible] Jagden [illegible] und Esau. — [illegible] do.: Jacob und Esau. — 58. 4 do.: Jagden. — [illegible] 6 alte do. [illegible]



ANTONELLO DA MESSINA

JUNGER VENEZIANER

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

Troja. — 62) 5 do.: Jacob und Esau. — 63) 5 do.: Holofernes und Judith. — 64) 9 do.: Die »Schweitzer Lust« (?). — 65) 6 do.: Juno. — 66) 6 do.: Landschaften. — 67) 6 do.: Landschaften. — 68) 9 do.: Landschaften. — 69) 5 do.: »Von einer französischen Familie Couline genannt« (?). — 70) 4 do.: 3 Loth »und 1 Stück so dazu accordiret«. — 71) 6 do.: Laubwerk und Thiere. — 72) 8 do.: 4 »Sipion«, 2 Troja und 2 einzelne Stücke. — 73) 8 do.: 4 Alexander und 4 einzelne. — 74) 9 do.: Aus Ovidio Fest der Götter. — 75) 7 do.: Diana (von Biet reparirt). — 76) 8 do.: Die 12 Monate, mit Gold durchwirkt. — 77) 7 do.: Figuren und Pferde, »so dieses Jahr aus Braband kommen« — 78) 6 do.: Landschaften, »so von Barraban neugemacht«. — 79) 6 do.: Landschaften, »so dieses Jahr von Barraban gekauft«. — 80) 6 do.: Landschaften und Thiere. — 81) 2 Beschläge Tapeten; jeder Beschlag von 4 grofsen und 1 kleinem Stück von Landschaften und Figuren, aus Raule's Hause, wobei 4 Fensterstücke. 40 einzelne Stücke, wovon 8 im Fürstenhause und 12 Stück Croysche, so mit unter die einzelnen Stücke gerechnet worden. Im Inventar von 1691 sind an dieser Stelle 47 einzelne Tapeten aufgeführt, aus denen wir folgende hervorheben: »Eine grofse Brabandische Tapete mit dem Pommerschen Wapen de a° 1497. Historia des Hertzogs Bogislai Decimi.« »Eine Brabandische Tapete mit unterschiedenen Wapen de a° 1496. Historia des Hertzogs Bogislai Decimi, wie derselbe nach das Heilige Landt gereiset, 6 Ellen hoch und 6½ Ellen breit.«

TAPETEN IN POTSDAM

82) 8 Tapeten: Diana, welche, einen Bogen in der Hand, einen Hirsch verfolgt. — 83) 7 do.: Cleopatra. — 84) 7 do.: Landschaften. — 85) 7 do.: Landschaften. — 86) 8 neue Brabantische Tapeten. — 87) 7 desgleichen. — 88) 8 Tapeten: Schlachten und Kriegs Historien. — 89) 9 do.: Römische Historien. — 90) 9 do.: Jagden. — 91) 7 do.: Die 7 Künste. — 92) 7 do.: Landschaften mit Venus und Adonis. — 93) 8 do.: Landschaften. — 94) 7 do.: Cleopatra, nebst 2 anderen Stücken. — 95) 5 do.: Orpheus und Euridice. — 96) 7 do.: 6 Jagden und 1 Landschaft. — 97) 9 do.: 7 Landschaften, wo eine Ente von einem Hunde aus dem Wasser gezogen wird und 2 Landschaften, worin ein Papagei und auf der Seite Pfeiler und Festons. — 98) 12 do.: Landschaften mit Figuren und Thieren, sonderlich da ein Fuchs einen Hahn gegriffen und eine Katze solchen wieder abnehmen will. — 99) 8 do.: Das goldene Vliefs. — 100) 8 do.: Historia von Ovid mit Gold und Silber durchwirkt. — 101) 8 do.: Heidnische Historien; Opfer vor einem Götzenbild. — 102) 8 do.: Römische Historie. — 103) 8 do.: Landschaften. — 104) 12 do.: Cleopatra. — 105) 8 do.: Moses. — 106) 5 do.: Historia von Miiami (sic).

(Schluss folgt)


Statue vom Bamberger Dom.

MARIENSTATUE IM OSTCHOR DES BAMBERGER DOMES

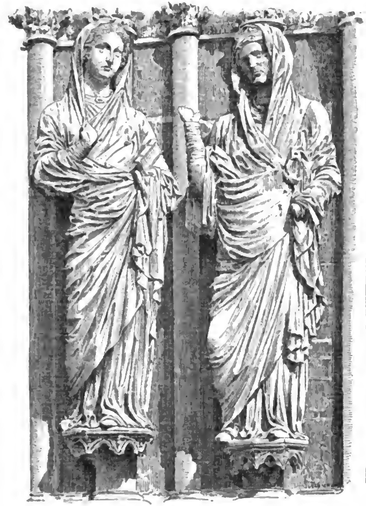
VON G. DEHIO

Die beistehende Reproduktion eines der ausgezeichnetsten Werke der deutschen Plastik des XIII Jahrhunderts war bestimmt, meinem im elften Bande dieses Jahrbuchs abgedruckten Aufsatze »Zu den Skulpturen des Bamberger Domes« beigegeben zu werden; leidige Zufälle verzögerten jedoch die Aufnahme, so dass sie erst jetzt nachgetragen werden kann. Ich benutze die Gelegenheit, Herrn Kupferstecher P. Halm, der die Ausführung zu vermitteln die Gefälligkeit gehabt hat, meinen Dank zu sagen.

Das Resultat meiner Untersuchung (von dem sich auch Herr Halm bei der Nachprüfung vor dem Originale vollkommen überzeugt gefunden hat) lässt sich in wenige Worte zusammenfassen. Darnach steht unser Marienbild — und ebenso die in nächster Nachbarschaft befindliche Statue der hl. Elisabeth, von der sich in W. Bode's Geschichte der deutschen Plastik eine gute Abbildung findet — in eigentümlicher Doppelbeziehung zur zeitgenössischen französischen Plastik und zugleich zur Antike: ihre unmittelbaren Vorbilder sind zwei Statuen am Hauptportal der Kathedrale von Rheims, ihre mittelbaren — die Originale jener — römische Porträtstatuen. Das Verhältnis wird in Übereinstimmung wie in Abweichung durch den Vergleich mit der aus dem elften Bande hier wiederholten Abbildung der Rheimser Statuen ohne weiteres deutlich. Zu bedauern bleibt nur, dass nicht in beiden Fällen genau der gleiche Standpunkt der Aufnahme gewählt ist, wodurch die Unterschiede gröſser erscheinen, als sie in Wirklichkeit sind. Wegen der kunstgeschichtlichen Folgerungen muss ich auf den früheren Aufsatz verweisen.



Statuen von der Kathedrale in Rheims.



Maria und Elisabeth (Heimsuchung).
Statuen am Hauptportal der Kathedrale von Rheims.

DER ILLUSTRATOR DES PETRARCA (PSEUDO-BURGKMAIR)

VON W. V. SEIDLITZ

Passavant, der sich durch seine ausgedehnten Reisen in die Lage versetzt hatte, den Peintre-Graveur von Bartsch wesentlich zu vervollständigen, hat leider durch die flüchtige Art seines Arbeitens vielfach auch Verwirrung in die Geschichte der graphischen Künste gebracht. So hat er z. B. das Holzschnittwerk Burgkmairs durch Hinzufügung mehrerer Einzelblätter und ganzer Folgen, wie namentlich der Illustrationen zu Petrarca's Glücksbuch, zu Cicero's Offizien u. s. w. (denen sich das Leben Christi, die Cölestina u. a. anreihen) bereichert, die dem Meister freilich keine Unehre machen würden, aber ihm nicht angehören, sondern das Werk eines besonderen, seinem Namen nach unbekannten Künstlers ausmachen, den man neuerdings nach seinem Hauptwerk als den Illustrator des Petrarca bezeichnet hat.

Trotzdem Wilhelm Schmidt gegen diese Vermengung zweier Künstlerindividualitäten, wodurch der deutschen Kunstgeschichte eine eigenartige Persönlichkeit entzogen wird, während das Bild Burgkmairs unnötiger Weise getrübt erscheint, bereits vor geraumer Zeit Einspruch erhoben hat,[1]) droht sie doch sich einzubürgern, seitdem Muther sie in seinem chronologischen Verzeichnis der Werke Burgkmairs[2]) sich zu eigen gemacht und auch Lützow sie in seiner Geschichte des Deutschen Kupferstichs und Holzschnitts (S. 135) aufgenommen hat, wenn schon mit einem Hinweis auf die »gewichtigen Bedenken«, die Schmidt dagegen geltend gemacht habe.

Der Name des Künstlers ist freilich bisher nicht aufgefunden worden (Nagler, Monogramm-Meister III, No. 1707, dachte wegen des einmal vorkommenden Zeichens H. W., woneben noch die Buchstaben H b b stehen, an Hans Wolf Strigel, der Burgkmairs Schüler gewesen sein soll, 1498 [nach R. Vischer, Stud. z. Kunstgesch. S. 510] die Gerechtigkeit erhielt und 1547 starb), aber deshalb bleibt doch der Künstler als ein Sonderwesen bestehen wie so manche andere Anonyme. Zudem kommt hierbei nicht allein die subjektive Anschauung in Frage, sondern es lassen sich auch einige ganz äufserliche Gründe gegen Burgkmairs Urheberschaft anführen, die es verdienen hier in Kürze zusammengestellt zu werden.

Zunächst fällt auf, dass alle diese Holzschnitte, soweit sie sich überhaupt datieren lassen, einem genau umgrenzten und zwar sehr kurzen Zeitraum angehören, nämlich den Jahren 1518 bis 1523; ferner dass sie, soweit nachweisbar, alle für die Augsburger

[1]) Allgemeine Zeitung (Augsburg) 1884, No. 207 Beilage.

[2]) Repertorium für Kunstwissenschaft IX (1886), S. 410 ff.

Drucker Grimm und Wirsung, deren Thätigkeit gerade diese selbe kurze Zeit umfafst hat, angefertigt worden sind.

Nach Zapf[1]) war Sigmund Grimm, aus Zwickau gebürtig, um 1512 nach Augsburg gekommen, wo er in das medizinische Kollegium aufgenommen wurde. 1513 heiratete er Magdalena Welser,[2]) errichtete dann eine Apotheke und um 1517 eine Druckerei. Im folgenden Jahre 1518 nahm er den Augsburger Bürger Marcus Wirsung zum Gesellschafter. Unter den zahlreichen Drucken, die beide während der kurzen Dauer ihrer Wirksamkeit ausgehen liefsen, befanden sich viele überreich aber ganz vorzüglich illustrierte, die ihren künstlerischen Schmuck fast ausnahmslos unserm Künstler verdanken; darunter der grofsartigste Augsburger Druck dieser Blütezeit der Buchausstattung: das Liber selectarum cantionum von 1520, und die grofse, wie es scheint bisher nicht erwähnte Ansicht der Stadt Augsburg von 1521. Auch durch den Eifer, womit Grimm Schriften der reformatorischen Richtung zum Druck beförderte, bekundete er die Vielseitigkeit und Lebhaftigkeit seiner Interessen. Es heisst, dass er sich durch alchymistische Untersuchungen ruiniert habe; die kostspieligen Werke, die er herausgab, werden aber auch wohl das ihrige dazu beigetragen haben. Von 1522 an erscheint Wirsungs Name nicht mehr neben dem seinigen; dagegen druckte 1524 der Faktor Sympert Ruff auf Grimms Kosten.[3]) Von da an geht es bergab: 1527 muss Grimm alle seine Habe verkaufen; 1530 ist sein Name im Steuerbuch gestrichen; 1532 waren er sowohl wie Wirsung bereits verstorben.[4]) — Der vermutlich aus der Schweiz eingewanderte Drucker Heinrich Stainer, der zuerst 1522 in Augsburg vorkommt, schon 1526 einzelne Platten des Grimmschen Verlags verwendet, und noch 1528 als Grimms Schuldner erscheint, gelangte in den Besitz dieses reichen Druckapparats, den er, nachdem er 1531 das Augsburger Bürgerrecht erworben hatte, in der rührigsten Weise auszunutzen verstand, wie das lange Verzeichnis der Werke, zu deren Illustrierung immer wieder die Petrarca-Bilder herzuhalten hatten, bei Muther S. 442, beweist. 1545 jedoch geriet auch er in finanzielle Schwierigkeiten und scheint 1548 gestorben zu sein. Der Druckapparat aber wanderte weiter in die Offizin Egenolffs zu Frankfurt a. M.

Hier interessiert uns zunächst die Thatsache, dass ein Drucker von der Bedeutung Grimms einen Zeichner gefunden hat, der bis dahin kaum bekannt gewesen zu sein scheint, den er dann während einiger Jahre fast ausschliefslich und so gut wie für alle illustrierten Drucke seines Verlags beschäftigt hat und der mit dem Zusammenbruch der Offizin wieder vollständig von der Oberfläche verschwindet.

Die Holzschnitte sind, ohne Gewähr für Vollständigkeit, die folgenden:

1) Titeleinfassung, datiert 1518: über Pilastern mit schwarzem Ornament ein Rundbogen mit Kandelabern zu den Seiten; links und rechts je ein ruhender Putto. Verwendet in Huttens Aula, Augsburg, Grimm und Wirsung, 1518, 4°. Fehlt bei Muther.

2) Titelblatt zu Marsilius Ficinus, Tractatus singularis de epidemiae morbo. Gr. u. W. 1518. Muther No. 483.

3) Titelblatt zum Turnierbuch. Gr. u. W. 1518. Muther 484.

[1]) Augsburger Buchdruckergeschichte, Augsburg 1786, 1791, p. XLIV.

[2]) Butsch, Bücherornamentik der Deutschen Renaissance, S. 23, bezeichnet ihn als einen Schwager Daniel Hopfers.

[3]) Siehe den Artikel über Grimm (von Kelchner) in der Allg. Deutschen Biographie.

[4]) Vergl. auch Stetten, Kunst-, Gewerb- und Handwerksgeschichte der Reichsstadt Augsburg, I. (1779) S. 38 ff.

4) Titeleinfassung mit zwei gefesselten Satyrn. Verwendet in Petri Aegidij Threnodia seu lamentatio in obitum Maximiliani Caesaris Aug. Gr. u. W. 1519, 4°. Am Schluss die Wappen von Grimm und Wirsung, als Druckerzeichen. Fehlt bei Muther. Von Passavant im Appendix zu Dürer No. 302 beschrieben.

5) Titeleinfassung (Ornament auf schwarzem Grunde), verwendet in Pauli Ricii de anima coeli compendium; Gr. u. W. 1519. Fehlt bei Muther. Abgeb. bei Butsch Taf. 27.

6) Kaiser Maximilian die Messe hörend, in Fol. Von Bartsch im Appendix zu Dürer als No. 31 beschrieben. Passavant 99. Muther 495. Wahrscheinlich von 1519. Einige Abzüge tragen die Bezeichnung eines Formschneiders Anthony zu Frankfurt. Nach Gwinner (S. 41) sollen Abdrücke mit den frühen Jahreszahlen 1515 und 1518 vorkommen, was sich bisher nicht hat nachprüfen lassen.

7) Gedenkblatt auf den Tod des Kaisers Maximilian (1519). Aus drei Blättern bestehend. Pass. 100. Muther 496—498.

8) Die Ulrichsschlacht. Datiert 1520. Von Bartsch im Werk Cranachs als No. 74 aufgeführt. Pass. 109. Muther 500.

9) 23 Illustrationen zur Geschichte des Calixtus und der Melibea (Ain Hipsche Tragedia von zwaien liebhabenden mentschen; der bibliographische Titel ist Cölestina). Gr. u. W. 20. Dez. 1520. 4°. Muther 501—523. Dazu die von Muther nicht beschriebene Titeleinfassung.

10) Holzschnitte im Liber selectarum cantionum quas vulgo mutetas appellant ex quinque et quatuor vocum. Gr. u. W. 1520. Fol. a) das blattgrofse Wappen des Kardinals Lang am Anfang; b) Schlussvignette auf dem vorletzten Blatt; c) auf dem letzten Blatt 272 Einfassung zum Kanon, mit vier musizierenden Satyrn im Unterrande, zwischen denen ein Täfelchen mit der Jahrzahl M.D.XX und zu deren Seiten die Wappen von Grimm und Wirsung angebracht sind (Exemplare auf der K. Musik-Bibliothek in Berlin, in den Bibliotheken zu München und Stuttgart sowie in der der Oberkirche zu Arnstadt). Fehlt bei Muther. Das Wappen (a) ist in dem Stuttgarter Exemplar mehrfarbig gedruckt. Einen herrlichen mehrfarbigen Abdruck des Blattes mit diesem Wappen besitzt William Mitchell, Esq., in London (ehemals beim Pariser Antiquar Trofs); das Wappen selbst ist über dem schwarzen Unterdruck in Gold, Silber und Rot gedruckt; an den beiden zu den Seiten des bekrönenden Kardinalshuts fliegenden Putten sind aufserdem Fleischfarbe, und an den Gewändern Indigo und Erbsgrün angewendet; die Schlagschatten der Putten des Wappenschildes, des Kreuzes darüber, des Kardinalshuts wie seiner reichgeschlungenen Quasten sind auf höchst künstlerische Weise in Grau gedruckt. Acht Platten sind somit für diesen Druck verwendet worden. Es ist der reichste und zugleich schönste weil geschmackvollste Farbenholzschnitt der deutschen Renaissance.[1])

11) 31 Holzschnitte zu den Meditationes de passione Jesu Christi. Gr. u. W. 5. April 1520. 8°. Die ornamentierte Titeleinfassung enthält die Jahrzahl 1520. Die meisten Darstellungen sind von reichen Einfassungen mit Früchten, Vögeln und anderen Tieren, in der Art der späteren von Geoffroy Tory, umgeben. Fehlt bei Muther.

Deutsche Ausgabe, Gr. u. W. 15. Jan. 1521.

---

[1]) Für die Mitteilung näherer Angaben bin ich den Herren Geheimrat Lippmann, sowie Professor Spitta in Berlin, für die Darleihung des Abdrucks aber Herrn Mitchell in London zu lebhaftem Danke verbunden.

12) 258 Holzschnitte zu Petrarca's Glücksbuch oder Trostspiegel, dessen Übersetzung 1521 vollendet war, der aber erst 1532 (9. Febr.) durch H. Stainer zum Druck gelangte. Pass. 106. Muther 547—804. Das Hauptwerk des Illustrators. Das letzte Bild datiert 1520. Weiterhin in Cicero's Offizien [1]) und zahlreichen anderen Werken wieder verwendet.

13) Die Illustrationen zu Cicero's Offizien und zum Teutsch Cicero (P. 107) fehlen bei Muther, der sie bei der vorigen Nummer aufzählt. — Die Offizien, zuerst von Stainer im Jahre 1531 gedruckt, am 16. Februar vollendet. Aufser vielen Bildern aus dem Petrarca kommen hier die folgenden Blätter vor: a) Jul. Cäsar und Cicero, b) Cicero und der Bote, c) Cicero bei der Wage, d) Cicero und Scipio Africanus, e) der junge und der alte Cicero, ferner f) das von Passavant angeführte Blatt mit den Zeichen H. W. am Thor einer Stadt und Hbb auf einem Schilde, g) das Titelblatt zu Pauli's Schimpf und Ernst (Pass. 105) und h) die sechs Doktoren, als das einzige von Burgkmair herrührende und mit seinem Zeichen versehene Blatt, das bereits in einem von Muther (No. 499) angeführten Druck von 1519 Verwendung gefunden hatte. — Im Teutsch Cicero, der nach Passavant zuerst 1533 gedruckt wurde, kommen u. A. noch hinzu: i) Cicero und Pompejus, k) Cicero's Tod.

14) Das Kinderalphabet, 23 Blätter. Das Z enthält die Jahrzahl 1521. Pass. 130. Muther 524—546.

15) Perspektivische Ansicht der Stadt Augsburg. Aus acht Blättern bestehend. Gr. u. W. 1521. Laut der Inschrift unten rechts hat der ersame und kunstreiche Jörg Selden, Goldschmid und Bürger zu Augsburg, den Plan »aygentlich angezaygt vnnd gefërtigt« im J. 1521; laut der Inschrift links unten haben Grimm und Wirsung (der Name so geschrieben) »diss werck inn jrer verlegung auff entwerffen, schneyden wie hie vor augen drucken lassen.« Im K. Kupferstichkabinet zu Berlin, koloriert. Fehlt bei Muther.

16) Titeleinfassung mit einem Maskaron und zwei Vögeln oben. Verwendet in: Ain Predig vnd ermanung Joh. Oecolampadij von wirdiger ereenbietung dem Sacrament des fronleichnam christi. Gr. u. W. 1521, 4°. — Ferner in desselben Verfassers Sermon von dem verss im Magnificat Exultavit oc. Gr. u. W. o. J. Fehlt bei Muther.

17) Titeleinfassung mit einer Muschel oben, einem Blumengestell unten, Grottesken zu den Seiten; auf schwarzem Grunde. Verwendet in der zweiten Ausgabe von: Ain Regiment oder ordnung der gaystlichen, beschriben durch den hayligen Basilium vnd in teutsch gebracht durch Oecolampadium. Gr. u. W. 1521. 4°. Fehlt bei Muther.

18) 5 Holzschnitte zu Cicero's Büchlein von dem Alter. S. Grimm (nicht Grimm und Wirsung, wie Muther angiebt) 1522. Muther 805—809.

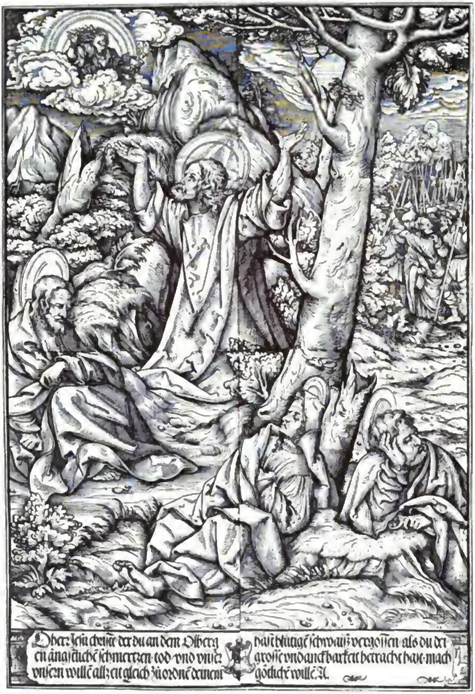
19) Illustration in dem Pfalter des küniglichen prophetten Davids geteutscht (durch Casp. Amman). S. Grimm 1523, 8°. Der Prophet Nathan vor König David. Die Titeleinfassung zeigt Ornamente auf schwarzem Grunde. Einige Seiten des Textes mit schönen Einfassungen. Fehlt bei Muther.

20) Illustration in: Das gebet Salomonis am driten buch der künig geteutscht durch Joh. Böschenstain. S. Grimm 1523, 8°. Moses die Gesetzestafeln empfangend. [2]) Fehlt bei Muther.

---

[1]) In der von 1530 datierten Vorrede der Ausgabe von 1540 wird gesagt, die Abbildungen und der Text seien schon vor zehn Jahren fertig gewesen.

[2]) Diese und die vorhergehende Nummer auch schon von Wiechmann-Kadow im Naumannschen Archiv II (1856), S. 250 f., beschrieben.



Hans Burgkmair. Christus am Ölberg. Bartsch 17.
(Stark verkleinert.)



Der Illustrator des Petrarca. Aus Petrarca's Trostspiegel.

Wodurch ist man nun darauf gekommen, diese Blätter, die sämtlich unbezeichnet sind, Burgkmair zuzuschreiben? Bartsch hatte sie, als anonyme, unberücksichtigt gelassen. Nur zwei finden sich bei ihm erwähnt: Kaiser Maximilian in der Messe (No. 6 des vorstehenden Verzeichnisses), im Appendix zum Werk Dürers, wo nur gesagt wird, dass das Blatt eher Burgkmair anzugehören scheine; und die Ulrichsschlacht (No. 8 d. Verz.), im Werk Cranachs. Man sieht also, dass er über den künstlerischen Charakter der Blätter mit sich nicht im Klaren war. — Passavant scheint wohl gefühlt zu haben, dass die Blätter unseres Künstlers nicht ohne Weiteres Burgkmair zugeschrieben werden können; denn er sagt (P.-Gr. III S. 266), alle Holzschnitte in den Steinerschen Drucken seit 1531, dem Todesjahre Burgkmairs, müssten dem jüngeren Burgkmair zugewiesen werden. Nun sind aber die Illustrationen dieser Drucke, wie wir gesehen haben, im Wesentlichen der bereits um 1520 gefertigte Apparat der Grimm und Wirsungschen Offizin. Passavant mag sich das nicht genügend vergegenwärtigt haben, wenigstens scheint er die von ihm aufgeführten Illustrationen in diesen ursprünglichen Drucken dem alten Burgkmair zuzuschreiben: kurz, er sah sich infolge der Flüchtigkeit seiner Betrachtungsweise vor die rätselhafte Thatsache gestellt, dass der Sohn zehn Jahre nach dem Vater genau in dessen Manier gearbeitet hätte und erklärte es daher für fast unmöglich zu entscheiden, welche der vor 1531 gefertigten Illustrationen dem Einen oder dem Andern angehörten. — Eine solche Erklärungsweise konnte Muther, dem der Thatbestand bekannt war, nicht zu der seinigen machen; so wurden denn bei ihm diese Holzschnitte schlechtweg zu Werken Burgkmairs.

Den Unterschied, den Wilhelm Schmidt mit feinem künstlerischen Blick zwischen diesen Holzschnitten und den Blättern Burgkmairs gefunden hatte, leugnete Dr. Muther. Schmidt hatte gesagt: »Die Manier ist kleinlicher als bei Burgkmair, der sich durch eine gewisse Würde auszeichnet; seine [Burgkmairs] Faltengebung zeigt nie dieses unruhige Knitterwerk; ist straffer und rundlicher gehalten, seine Köpfe haben einen edleren, vornehmeren Ausdruck.« Muther dagegen meint:[1] »Stilistisch sind sie [die Holzschnitte zum Petrarca] seinen [Burgkmairs] Arbeiten so gleich, dass ein Zweifel an seiner Urheberschaft kaum aufkommen kann.« Das soll nun durch Folgendes bewiesen werden. Erstens hätte die Grimm und Wirsungsche Offizin, »soweit wir wissen, fast alle ihre Illustrationen und Ornamente von Burgkmair sich liefern« lassen; zweitens bringe Burgkmair sein Monogramm auch sonst nicht häufig an (S. 396); drittens habe er in seiner letzten Periode »die malerischen Fähigkeiten, durch die er sich in seiner Jugend auszeichnete, verloren« (S. 398), was freilich nur von seinen Gemälden ausgesagt wird, aber doch auch auf die Holzschnitte Anwendung finden zu sollen scheint. Von dem allen lässt sich nun aber gerade das Gegenteil nachweisen, wenn man nicht etwa diese Schlüsse aus der völlig unbewiesenen Annahme ziehen will, dass er die Illustrationen zur Petrarca sowie die ähnlichen Blätter angefertigt habe.

Zu 1. Nur ein einziger bezeichneter und somit sicherer Holzschnitt Burgkmairs findet sich in den Grimm und Wirsungschen Drucken: die sechs Doktoren, Bartsch 74, in einem zuerst von Muther (Verz. No. 499) bekannt gemachten Druck von 1519. — Zu 2. Unter den mehr oder weniger sicheren Holzschnitten Burgkmairs befinden sich nur drei, die gar keine Bezeichnung tragen: das Bildnis des Jakob Fugger, p. 119; die Madonna, p. 84, in Berlin; und das Wappen des Freiherrn von Limburg, B. 38,

[1] Zeitschr. f. bild. Kunst, 1884, S. 394.

in der Wiener Hofbibliothek. Die drei übrigen, die sein Zeichen nicht tragen, nämlich die Madonna, B 11, die h. Clara, B. 27, und die neun Degengriffe, B. 78, zeigen wenigstens den Namen Jost de Negkers, also des Holzschneiders, der vorwiegend für Burgkmair thätig gewesen ist. — Zu 3. Hat auch in seinen Gemälden die malerische Kraft zuletzt bis zu einem gewissen Grade nachgelassen, so gilt das von seinen Holzschnitten keineswegs. Man braucht nur das grofse (hier verkleinert wiedergegebene) Blatt mit Christus am Ölberg, von 1524 (B. 17), also ein nach den Petrarca-Illustrationen entstandenes, zu betrachten, um sich davon zu überzeugen, dass er auch noch zu so vorgerückter Zeit von der ihm eigentümlichen Kraft, wenn man die Gröfse des Mafsstabes mit in Betracht zieht, nur wenig eingebüfst hatte.

Alle diese Punkte führen also gerade im Gegenteil darauf, die fraglichen Blätter nach den Regeln einer gesunden und vorsichtigen Kritik aus dem Werk Burgkmairs, dem sie irriger Weise angefügt worden sind, auszuscheiden. Mag dann auch bei ihm für die Jahre 1520 und 1521 nichts zu verzeichnen bleiben, so ist das noch kein Grund, um fremde Werke in die Lücke einzuschieben, namentlich wenn man sich vergegenwärtigt, wie sehr die bezeichneten Werke Burgkmairs sowohl aus den unmittelbar vorhergehenden wie aus den nachfolgenden Jahren: die Weiberlisten und die guten Christen, Juden und Heiden von 1519 einerseits, das Titelblatt zum Spiegel der Blinden von 1522 andererseits, von den gleichzeitigen Arbeiten des anderen Künstlers abweichen, unter sich aber völlig übereinstimmen. Erscheint schon ein Sprung, ein plötzlicher Wandel der Manier bei einem Meister von dem ruhigen und stätigen Temperament Burgkmairs höchst unwahrscheinlich, so wäre eine darauf folgende Rückkehr zu der alten Weise bei einem solchen Mann erst recht undenkbar.

Es ist erfreulich, dass in jüngster Zeit auch Alfred Schmid, der im Jahre 1888 so eindringende und fruchtbare Forschungen über Burgkmair veröffentlicht hat, Veranlassung genommen hat, sich für die Loslösung des Illustrators des Petrarca von Burgkmair auszusprechen.[1])

Die Unterschiede zwischen beiden Künstlern lassen sich kurz dahin zusammenfassen, dass Burgkmair den Holzschnitt in durchaus malerischer Weise behandelt, indem er eine reiche Abstufung der Schattentöne bietet; beim Illustrator des Petrarca dagegen der Umrifs entschieden vorwiegt, die Modellierung sich auf das unbedingt Nötige beschränkt, somit keine selbständigen malerischen Ziele verfolgt. Der Umriss ist bei Burgkmair einfacher und von gröfserer Führung; bei dem anderen ist er unruhiger und mehr auf die Darstellung unmittelbaren Lebens gerichtet. Burgkmaiers Gestalten sind eher untersetzt, die des anderen lang gestreckt. Auch die Gesichtstypen sowie der Baumschlag sind bei beiden verschieden. Alles in Allem kann Burgkmair mehr als Epiker, der Illustrator des Petrarca als Dramatiker und unterhaltender Erzähler betrachtet werden.[2])

---

[1]) Im Repertor. f. Kunstwiss. XIV (1891), S. 228.

[2]) Diese Unterschiede lassen sich aus den beiden auf den Seiten 162 und 163 wiedergegebenen Holzschnitten deutlich ersehen. Auf S. 162 ist Burgkmairs Christus am Ölberg von 1524, B. 17, vielfach verkleinert, abgedruckt. Das Original besteht aus acht (nicht, wie Bartsch angiebt, aus vier) Folioblättern. Das Zeichen H. B. befindet sich unten rechts im Bilde. Die Jahreszahl MDXXIIII auf der Kartusche in der Mitte des Unterrandes. — Auf S. 163 ist der Holzschnitt am Anfang des II. Buches von Petrarca's Trostspiegel in Originalgröfse abgedruckt.

Wilhelm Schmidt bemerkt in ihm eine gewisse Verwandtschaft mit Bernhard Strigels Gemälden. Ob darin eine Bestätigung der Naglerschen Hypothese, dass es sich hierbei um Hans Wolf Strigel handle, erblickt werden kann, mag die Zukunft lehren.

Verliert somit Burgkmair eine grofse Anzahl der ihm zugeschriebenen Holzschnitte, so sind dafür andere seinem Werk anzufügen, die Muther unbekannt geblieben sind. Sie seien an dieser Stelle nur kurz aufgezählt:

1) Veronika in einer Nische stehend. Oben links das Wappen der Rovere, rechts das kaiserliche Wappen. Unbezeichnet. Um 1507. 130/91 mm. Im Berliner Kabinet.
2) Die Hexen. Folio. Im Layenspiegel, Augsburg, Hans Othmar, 1511, fol. cxc. Unbezeichnet. Wiechmann-Kadow No. 4.
3) Wappen mit dem kaiserlichen Adler. Bezeichnet H. B. 1515. 197/149 mm. Charlottenburg, Beuth-Schinkelsche Sammlung.
4) Klage um Christus. Bezeichnet H. B. Um 1515. 163/123 mm. Dresdener Kabinet und Beuth-Schinkelsche Sammlung.
5) Judith. Bezeichnet H. B. Um 1519. 178/133. Dresden.
6) Wappen mit zwei sichelförmigen Messern. Bezeichnet H. B. 1522. Aus einem Buche. 188/129. Dresden.

EINE MARMORKOPIE MICHELANGELO'S NACH DEM ANTIKEN CAMEO MIT APOLLO UND MARSYAS

VON W. BODE

Am 15. Februar starb in Florenz im 83. Lebensjahre Karl Eduard von Liphart, ein Mann, der ausschliefslich durch den persönlichen Umgang auf unsere neuere deutsche Kunstgeschichte einen Einfluss gehabt hat wie kaum ein zweiter neben ihm. In dem originellen Heim, welches er sich in Florenz vor langen Jahren geschaffen hatte: nach der einen Seite mit dem Blick in den Boboli-Garten, nach der anderen Seite mit der Aussicht auf den Garten Torrigiani, befanden sich unter dem Wuste von Photographien, Kupferstichen, Abgüssen und Büchern, welche Wände, Tische, ja den Boden anscheinend in gröfster Unordnung bedeckten, worin aber der Besitzer selbst im Halbdunkel sich genau auskannte, auch einzelne Gemälde und Bildwerke. Es waren dies ausschliefslich Geschenke seiner fürstlichen Gönnerin, der Grofsfürstin Maria Nikolajewna. Denn so fleifsig Liphart seit früher Jugend Werke der reproduzierenden Kunst jeder Art gesammelt hatte, vom Ankauf von Bildern und Skulpturen hielt er sich grundsätzlich ganz fern; wohl weil er fürchtete, dass dieselben bei seiner Leidenschaft zum Sammeln seine Mittel übersteigen könnten. So hatte er auch in einem der letzten Jahre, als ihm zunehmende Altersschwäche nur noch gelegentliche Entdeckungstouren innerhalb Florenz gestattete, der Versuchung widerstanden, einen Fund auszubeuten, den er um eine Kleinigkeit sich hätte zu eigen machen können. In einem kleinen Garten am Lungarno delle Grazie, welcher früher den Einblick durch ein Eisengitter von der Strafse aus gestattete, hatte Liphart zufällig ein kleines in der Hausmauer befestigtes Marmorrelief entdeckt, das ihm bei näherer Besichtigung von keinem Geringeren als Michelangelo herzurühren schien. In seiner Uneigennützigkeit teilte er seine Ansicht über das Relief dem nichts ahnenden Besitzer mit, der ihm jedoch schlecht dafür lohnte, indem er nach einiger Zeit den Zutritt zu dem Garten untersagte. So hatte auch ich das Stück nur aus respektvoller Entfernung durch das Gitter zwischen dichten Büschen hindurch mehr ahnen als sehen können, bis mir vor wenigen Monaten der Fideikommisserbe von Rathshof, Lipharts Enkel R. von Liphart, hier in Berlin das Original vorlegte: er hatte den glücklichen Gedanken gehabt, den Marmor als Erinnerung an seinen verehrten Grofsvater jetzt nach dessen Tode käuflich zu erwerben, um ihn den Sammlungen des Familiensitzes in Rathshof einzuverleiben. Seinem Wunsche, in dieser Zeitschrift das Relief zu veröffentlichen, komme ich mit besonderer Freude nach, da

mir dadurch die Gelegenheit gegeben wird, auch an dieser Stelle dem unvergesslichen Lehrer und Freunde ein Zeichen meiner Dankbarkeit und Verehrung zu geben.

Das Relief ist in carrarischem Marmor gearbeitet. Es misst 0,40 m in der Höhe, bei etwa 0,30 m in der Breite. Die ursprüngliche ovale Form ist an der rechten Seite, wie es scheint, durch Abarbeitung in späterer Zeit verstümmelt worden. Die Arbeit ist unfertig: einzelne Teile sind mehr, andere weniger vollendet; an einzelnen nahezu fertigen Stellen sind hinterdrein Korrekturen im Rohen angelegt, aber nicht vollendet worden.[1]) Dies ist namentlich am Unterkörper des Marsyas und an den Beinen des Apollo der Fall.

Dargestellt ist der Wettkampf zwischen Apollo und Marsyas. Das Vorbild, welches der Künstler fast getreu kopiert hat, ist der bekannte antike Cameo, der sich im Besitz der Mediceer[2]) befand und von dem die Renaissance eine Reihe Plaketten und andere Nachbildungen in verschiedener Gröfse hinterlassen hat. Zum Vergleich mit dem Marmorrelief, dessen Lichtbild nach dem Original angefertigt wurde, gebe ich in nebenstehender Nachbildung eine von vier verschiedenen derartigen Plaketten unserer Sammlung, und zwar diejenige, welche ein Abguss über den Cameo im Besitz von Lorenzo Magnifico ist.



Apollo und Marsyas.
Bronzeplakette nach einem antiken Cameo.

Was an dem Liphartschen Relief zunächst ins Auge fällt, sind einzelne Fehler und grobe Ungeschicklichkeiten, namentlich in den Verhältnissen und in der Körperkenntnis. Diese Ungeschicklichkeiten sind so auffallend, dass sie in Verbindung mit der unbeholfenen technischen Behandlung mit Sicherheit auf die Hand eines Anfängers hinweisen. Wenn der alte Liphart daher Michelangelo als Verfertiger dieses Reliefs nannte, so dachte er nicht an den fertigen Meister, sondern an den Knaben Michelangelo, der unter Bertoldo's Leitung im Garten des Lorenzo nach den Antiken der Mediceersammlung studierte und arbeitete. In der That sprechen verschiedene Gründe dafür, dieses Relief als eine ganz frühe Arbeit Michelangelo's, als die früheste erhaltene Arbeit desselben anzusprechen.

Beglaubigt ist freilich diese Arbeit in keiner Weise; weder Condivi noch Vasari sprechen davon, dass Michelangelo den Mediceer-Cameo kopiert habe, noch sind irgend welche Urkunden oder Traditionen über das Relief erhalten. Doch kann es keinem Zweifel unterliegen, dass den beiden frühesten beglaubigten Marmorbildwerken, der »Madonna an der Treppe« und dem »Kentaurenkampfe«, andere ähnliche Arbeiten vorausgegangen sein müssen, an denen der Jüngling die Fertigkeit

---

[1]) Die störende Verstümmelung des Apollokopfes ist durch zufälliges oder boshaftes Abstofsen der Nase und Zerschlagen des Mundes herbeigeführt.

[2]) Die Annahme, dass der Cameo aus Mediceerbesitz ins Museum zu Neapel gekommen sei, scheint sich nicht zu bestätigen. Es fehlt nämlich an dem Exemplar in Neapel die von Ghiberti gefertigte und genau beschriebene Einfassung mit der Inschrift, welche uns noch in einer der Plaketten (No. 655 der Berliner Sammlung) erhalten ist. Vergl. E. Molinier, (»Les plaquettes« I, 7 f.), wogegen E. Müntz (»La Renaissance« S. 257) an der Echtheit und Identität des Neapolitaner Cameo festhält.



MICHELANGELO BUONAROTTI

APOLLO UND MARSYAS

MARMORRELIEF IM BESITZ DES HERRN E. VON LIPHART

der Marmorarbeit und das Verständnis der Natur erwarb, welche jene beiden Reliefs schon in ungewöhnlichem Mafse auszeichnen. Es würde also ungerechtfertigt sein, wollte man die Autorschaft Michelangelo's von vornherein schon deshalb ablehnen, weil die Arbeit nicht bezeugt sei. Freilich muss sie um so mehr alle Merkmale der Echtheit in sich tragen.

Die Schwächen der Arbeit, die selbst bei einem untergeordneten Künstler auffällig sein würden, lassen freilich bei Michelangelo von vornherein nur an eine ganz frühe Arbeit, an eine wirkliche Knabenarbeit denken. Nur wenn wir hier in der That einen der ersten Versuche in der Marmorarbeit des vierzehnjährigen Knaben, der eben in Bertoldo's Kursus eingetreten war, vor uns haben, sind solche Fehler und Schwächen zu erklären, wie sie namentlich der Unterkörper des Marsyas, wie sie die Wendung im Körper des Apollo und die Behandlung des Standbeins aufweisen. Dieselben bleiben auch dann noch mehr oder weniger bestehen, wenn wir berücksichtigen, dass gerade in diesen Teilen der Künstler eine Überarbeitung in flüchtiger Weise begonnen hat und dadurch die ursprüngliche Wirkung zerstörte, ohne schon die beabsichtigte Veränderung erkennen zu lassen. Dass hier nur eine ganz frühe Arbeit des Michelangelo vorliegen könnte, dafür würde auch das Motiv sprechen: die Kopie einer antiken Arbeit, wie sie der selbständige Künstler nicht mehr gemacht haben würde, wie aber solche gerade für seine Lehrzeit bezeugt sind und schon allein aus der Richtung seines Lehrers Bertoldo sich erklären. Die Hand des grofsen Künstlers verrät sich aber in der That hier in ihren ersten tastenden Versuchen schon in verschiedenen Eigentümlichkeiten.

Zunächst ist die Technik der Marmorarbeit die, welche wir aus Michelangelo's beglaubigten Jugendwerken kennen und die er teilweise bis in sein Alter beibehalten hat. Die Anwendung des Bohrers an den Konturen der Körper, die Führung des Meifsels und namentlich des Zahneisens in regelmäfsigen parallelen Lagen der Schläge, die skizzierende Behandlung des Baumstammes, wie sie sich in diesem Marsyas-Relief finden, sind charakteristisch für Michelangelo's Marmorarbeiten überhaupt, während wir sie in der Weise bei keinem anderen Künstler, weder im XV noch im XVI Jahrhundert nachweisen können. Ganz eigentümlich ist bei Michelangelo in seiner früheren Zeit auch die hier so auffällige Anlage des Haares, das wie eine dicke Kappe den Kopf bedeckt. Das Relief mit dem Kentaurenkampf bietet den besten Beweis dafür.

Für Michelangelo als Künstler des Marsyas-Reliefs sprechen aber auch die Abweichungen in der Wiedergabe des antiken Originals. Ganz bezeichnend für ihn ist die stärkere Drehung im Körper, welche er der Hauptfigur giebt, indem er die linke Hüfte weit stärker herausschiebt, die linke Schulter mehr vor- und die rechte mehr zurücktreten lässt und den Kopf noch weiter nach links dem Marsyas zukehrt. Dadurch kontrastieren sowohl Ober- und Unterkörper wie Kopf und Rumpf in wirkungsvoller Weise. Ebenso charakteristisch ist die Steigerung des Gegensatzes von Standbein und Spielbein, sowie das durch völlige Unthätigkeit des Spielbeins entstehende schlaffe Herabhängen des rechten Armes. Dass diese Abweichungen vom antiken Original ganz bewusst vorgenommen wurden, beweisen weitere Änderungen, welche der Kopist in Folge derselben machte; so ist hier die Leier, welche der Gott im Cameo neben sich emporhält, auf die weit herausgeschobene linke Schulter aufgestützt worden. Trotz der kindlichen Ungeschicklichkeit der Arbeit verrät sich in diesen Änderungen schon das angeborene Genie, dem nur die Mittel zur Bethätigung noch fehlen.

Charakteristisch für Michelangelo's Richtung auf das Grofse und Einfache ist auch die dem Original gegenüber vorgenommene Vereinfachung der Komposition. Alle Details sind unterdrückt, die Gewänder sind (bis auf einen Zipfel über dem rechten Schenkel des Marsyas) fortgelassen und der kleine knieende Satyr zu Füfsen des Apollo ist unterdrückt worden. Letzterer ist jedoch, wie die Behandlung der Fläche wahrscheinlich macht, erst nachträglich fortgenommen worden, als der Künstler das Relief einer Überarbeitung unterzog.

Durch diese verhältnismäfsig geringfügigen Änderungen hat der junge Künstler in der Hauptfigur des Apollo eine Figur geschaffen, die seinen späteren selbsterfundenen Gestalten schon auffallend verwandt ist. Namentlich gilt dies für den David, der in dem Apollo des Liphartschen Reliefs schon vorgeahnt erscheint, wenn auch in primitivster Weise; in der fleischigen Fülle steht er dagegen dem Bacchus nahe. Sehr beachtenswert ist ferner, welchen Einfluss auch sonst die Beschäftigung mit jenem Cameo in der Sammlung seines Gönners auf spätere Arbeiten des Künstlers hatte. Die Gruppe des Apollo mit dem kleinen Satyr zur Seite, den Michelangelo in seiner Kopie schliefslich entfernte, hat ihm nämlich sowohl bei der Restauration des antiken Bacchus in den Uffizien wie auch bei seinem Bacchus im Bargello vorgeschwebt. Die kauernde Haltung und die winzige Gestalt des Satyrs wie die Stellung beider Figuren zu einander zeigen in beiden Gruppen noch auffallende Verwandtschaft mit der Gruppe auf dem Cameo.

So hat dieses auf den ersten Blick fast abstofsende kleine Relief nicht nur die Bedeutung, dass wir in demselben den gröfsten Künstler der nachantiken Zeit in seinen ersten knabenhaften Versuchen belauschen: es beweist uns zugleich, wie früh schon in Michelangelo seine künstlerischen Eigentümlichkeiten sich geltend machten, und wie stark anderseits die Jugendeindrücke in seinen späteren Werken noch nachwirkten.

DER »JUNGE VENEZIANER« VON ANTONELLO DA MESSINA IN DER BERLINER GALERIE, GESTOCHEN VON E. M. GEYGER

VON W. BODE

Unter allen Bildnissen der italienischen Schule in unserer Galerie hat keines so sehr die Aufmerksamkeit und Bewunderung auf sich gezogen, wie das kleinste unter ihnen: Antonello's »Junger Venezianer«. Die plastische Erscheinung durch die kräftigen Schatten, die pikante Farbenwirkung durch den Gegensatz zwischen dem warmen bräunlichen Fleisch und dem tiefblauen Himmel, der sich über einer parkartigen grünen Landschaft wölbt, und die ernste vornehme Auffassung des interessanten Jünglingskopfes vereinigen sich zu der überraschenden Wirkung dieses Bildes. Die kräftige Modellierung, die treffliche Zeichnung machen es zu einer besonders dankbaren Aufgabe für den Stich, die andererseits durch die Schwierigkeit, welche die kräftigen Lokalfarben für die Wiedergabe in schwarz und weifs darbieten, nur um so mehr den Ehrgeiz des Stechers anspornen muss. Es ist daher begreiflich, dass sich E. M. Geyger gerade dieses Bildchen vor allen anderen in der Galerie zur Reproduktion in dem Galeriewerk ausgewählt hatte. Dass wir seine Arbeit hier, schon vor der Veröffentlichung im Galeriewerk, zur Anschauung bringen können, danken wir dem Entgegenkommen der Grote'schen Verlagshandlung.

Geyger hat zur Wiedergabe des Bildes nicht die Radiernadel, sondern den Stichel gewählt. Seine freie Handhabung des Stichels gestattete ihm, in malerischer Wirkung der Radiernadel gleich zu kommen, während er nur durch den Stichel der Delikatesse in der Pinselführung, der Feinheit und Schärfe in der Zeichnung des Originales ganz gerecht werden konnte. Seine Arbeit ist eine charakteristische, treffliche Leistung des modernen malerischen Stiches. Um die tiefe Wirkung des sammetschwarzen Himmels zu erreichen, hat er Aquatinta zu Hülfe genommen; um die zartesten Töne im Fleisch in gleicher Feinheit zu geben, hat er zum Diamanten gegriffen; auch die dunkelsten Schatten im Kopfe hat er nur durch die enge Lage seiner (fast nur parallelen) Striche wiederzugeben gewusst. Diese Art der Behandlung giebt dem Stich eine aufserordentlich tonige, farbige Wirkung; freilich teilweise auf Kosten der Klarheit des Fleisches, das dadurch einen etwas zu rufsigen Ton bekommen hat.

Der »junge Venezianer« ist nicht das einzige Bild Antonello's in der Berliner Galerie. Schon mit der Sammlung Solly wurde die Madonna der Catarina Cornaro und das Brustbild eines Sebastian erworben, deren nüchterne Färbung, deren schwerer

metallischer Ton auf die Ausführung durch einen Gehülfen hinweisen. Ein gröfseres Bildnis eines jungen Mannes in roter Tracht auf schwarzem Grunde wurde 1842 in Italien angekauft; eine wenig intime, dekorativ behandelte Arbeit. Der »junge Venezianer« wurde später, 1832, durch Tausch (gegen ein bisher nicht mehr nachweisbares Bild von P. de Hooch) hinzuerworben; gleichfalls von Edward Solly, der damals schon wieder von Berlin nach London übersiedelt war. In neuester Zeit ist aus der Sammlung des Herzogs von Hamilton noch ein drittes Porträt von Antonello's Hand hinzugekommen. Gleichfalls das Brustbild eines jungen Venezianers, etwa in zwei Drittel Lebensgröfse, in rotem Gewande auf schwarzem Grunde; sehr farbig und leuchtend, von warmer durchsichtiger Fleischfarbe und trefflicher Zeichnung, wenn auch nicht von der Delikatesse der Behandlung wie das kleine Bildnis. Es trägt auf dem Cartellino die volle Inschrift und die Jahreszahl 1474, die erst bei der Reinigung durch Hausers sichere Hand klar zum Vorschein kam. Eine kürzliche Reinigung des kleinen Porträts hat auch auf diesem das früher lange umstrittene Datum 1478 klargelegt.

Berlin besitzt noch ein bisher nicht beachtetes Werk des Antonello, das Porträt eines jungen Mannes in rotem Rock auf dunklem Grund, im Besitz des Grafen Pourtalès. Es steht jenem breiter behandelten, nicht bezeichneten Porträt der Galerie nahe, ist aber feiner als dieses. Wenn es bisher nicht als ein Werk Antonello's angesprochen wurde, so war der schlechte Zustand des Bildes daran schuld, das erst neuerdings durch Hauser von seiner starken Übermalung mit bestem Erfolge befreit worden ist.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

GEDRÜCKT IN DER REICHSDRUCKEREI

JAHRBUCH

DER

KÖNIGLICH PREUSSISCHEN

KUNSTSAMMLUNGEN

ZWÖLFTER BAND

IV. HEFT

BERLIN 1891
G. GROTE'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG

INHALT.

STUDIEN UND FORSCHUNGEN

Redakteur: R. DOHME

ANFÄNGE DER RENAISSANCE IN GRANADA

VON C. JUSTI

Der Kampf um Granada war für die Sieger eine Schule der Kriegführung gewesen: in Neapel sollte sich sehr bald zeigen, was sie dort gelernt hatten. Die Feldzüge in Italien waren es, auf denen die Spanier zum ersten Mal nachhaltig von dortigen Bildungsformen berührt wurden; auf Denkmälern der neu aufgehenden Epoche begegnet man oft Namen der Mitstreiter Gonzalo de Cordoba's. Dieser selbst erhielt eine im Bau begriffene Kirche Granadas zu seiner Ruhestätte; der neue Teil, der als sein Mausoleum gebaut wurde, war dort das erste nicht wieder übertroffene Prachtstück der nationalen Abwandlung des Stils der Renaissance. Ihre Sprache, ein welsches Idiom, gesprochen von spanischer Zunge, ist in dem neuen Granada in reicher und mannigfaltiger Weise erklungen.

Nach Besitznahme der Königsburg sahen sich die Eroberer vor die Aufgabe gestellt, die muhamedanische Stadt in eine katholisch-spanische umzuwandeln; ihren Baumeistern eröffnete sich ein Spielraum wie nirgend sonst, besonders günstig aber schien dieses Verhältnis für die schon an Spaniens Thore pochende moderne Kunst. An anderen Orten waren alle Plätze besetzt, den Bekennern des Neuen blieben oft fast nur schmückende Einsätze und Anhängsel; hier fing man von vorn an, man konnte aus dem Ganzen schaffen. Zwar blieb das maurische Erbe in seinen wesentlichen Bestandteilen unangetastet: für die Erhaltung der Alhambra haben die neuen Herrscher von Anfang an Sorge getragen. Die Moscheen blieben bestehen als Kirchen; die zahlreichen Stadtthore, der Bazar (die Alcaiceria), das Hospital, stattliche Häuser im Albaicin und in der Alcazaba erhielten noch lange die maurische Physiognomie; sie ist erst in späteren Jahrhunderten, besonders im unsrigen, dann freilich viel gründlicher beseitigt worden, als z. B. in Sevilla, wo noch heute zahlreiche Parochien ihren muhamedanischen Ursprung deutlich genug verraten. Man wollte also das Neue nicht auf die Trümmer des Alten pflanzen, sondern neben das Alte. Die Spanier liefsen sich in der unteren Stadt nieder.

Als man nun unternahm, sich auf möglichst stattliche und prunkvolle Art neueinzurichten, konnte es freilich nicht ausbleiben, dass man mit jenen höchst durchgebildeten, Sinn und Phantasie bestrickenden Vermächtnissen der mauritanischen Rasse in einen Wettstreit verwickelt wurde und in diesen Wettstreit gewisse Züge

herübernahm, mit dem neu eingeführten Wortschatz einige fremdartige Laute verschmolz. Schrankenlose Lust an Ornamentik und Phantastik legte über die abendländischen Formen einen orientalischen Hauch. Die Folge war doch, dass die Stadt am Schluss des Jahrhunderts mit ihrem dreigestaltigen Denkmälerschatz muhamedanisch-afrikanischer, christlich-gotischer und modern-italienischer Herkunft ein ebenso harmonisches wie unvergleichliches Bild darbot, an dessen Zerstörung unser Jahrhundert mit besonderem Nachdruck gearbeitet hat.

Zwar die ersten Stiftungen Ferdinands und Isabellens waren noch geplant in dem romantischen Spitzbogenstil ihres ritterlichen Zeitalters: das Kloster und die Kirche S. Geronimo, das grofse Hospital, die Kirchen S. Domingo, S. Isabel auf dem Albaicin; alle noch im vorigen Jahrhundert begonnen, zuletzt die königliche Kapelle, ein Werk des genialen Enrique de Egas, Baumeisters der Kathedrale von Toledo. Aus ihnen können wir uns ein Bild herstellen von dem, was das christliche Granada nach den Vorstellungen der Eroberer hätte werden sollen. Aber die glorreiche Gotik Spaniens hatte nur sterbend hier ihr christliches Panier aufgepflanzt; was man sieht, ist das letzte Glühen der untergehenden Sonne. Nur eines dieser Gebäude ist plangemäfs zu Ende geführt worden, die Capilla Real. Hier waren sogar noch einige Retablos mit Tafeln Memlincs und Dierk Bouts' aufgestellt worden; aber die grofsen Ausstattungsstücke, der Altaraufsatz, das eiserne Gitter, hinter dem sich die Marmorgräber aufbauen, und diese selbst fielen bereits der neuen Zeit in die Hände. Bei den übrigen Gründungen der elisabethanischen Zeit drang während des schleppenden Fortganges des Baues die italienische Zierkunst ein und drückte ihnen mehr oder weniger ihr Siegel auf.

Den Sieg auf allen Punkten der Linie brachte das dritte Jahrzehnt des Jahrhunderts. Zu dieser Zeit, als der Kaiser auf der Alhambra erschien, wurde Granada zum stärksten Anziehungspunkt auf der Halbinsel für die Neuerer. Burgos, der Schofs des plateresken Stils, sandte seine besten Meister: vorübergehend Philipp Vigarny, für die Dauer Diego Siloe; sein Freund Bartolomé Ordoñez arbeitete das Grabmal der Eltern des Kaisers. Auch Italiener[1]) fanden sich ein, doch nicht als Architekten, sondern als Bildhauer; zuerst Torrigiani, von dem freilich nichts nachzuweisen ist, Domenico Fancelli vielleicht, dem das Denkmal der *Reyes católicos* zugefallen war, der Lombarde Niccolò da Corte, ein Genosse der Porta, der drei Lustren an dem Alhambrapalast thätig war und von Genua Gehülfen hierherzog. Neben diesen welschen Marmorarbeitern und spanisch-burgundischen Ornamentisten steht einsam die Gestalt eines Architekten, den man am Orte selbst entdeckt hatte; diesem Einheimischen ist das Los zugefallen, mitten in den maurisch-plateresken Park einen echten Cinquecento-Palast zu setzen.

DAS SCHLOSS LA CALAHORRA

Geraume Zeit indess vor dem Beginn dieser Bewegung entstand, jedoch nicht in der Stadt Granada, sondern in einem abgelegenen Winkel der Sierra Nevada, ein Bau, den es unmöglich ist hier zu übergehen, obwohl er ohne Wirkung auf die

[1]) Das Taufbecken des Sagrario wurde in den Jahren 1520 bis 1522 von *Francisco Florentin* und *Martin Milanés* gearbeitet, es ist die älteste bezeugte Arbeit von Italienern (Mitteilung von M. G. Moreno).

Schöpfungen der Folgezeit geblieben zu sein scheint. Noch ehe man in den Bauhütten am Genil von korinthischen Säulenkapitälen und Eierstab gehört hatte, gab es dort ein Schloss, genauer ein Schlossinneres im Geschmack des Palastes von Urbino, das älteste Denkmal rein italienischer Arbeit in diesem Reich, und das einzige in seiner Art.

Von Granada ostwärts führt eine Bergstrafse am Südabhang der Sierra Jarana in achtstündiger Fahrt, immer mit dem Anblick der Kette der Sierra Nevada, jenseits tiefer Thalschluchten, zur Rechten, nach der alten Stadt Guadix. Von da erreicht man, in dreistündigem Ritt südwärts durch Flussthal und Ebene, den nördlichen Abhang der Sierra und trifft hier auf einem kahlen kegelförmigen Hügel, den eine Hochburg bekrönt: La Calahorra,[1]) einen uralten Ort.

Dies feste Schloss, angeblich in den Jahren 1425—73, wie in Vorahnung des bevorstehenden Ringens, neu gebaut, ist ein hohes massiges Viereck aus Haustein, mit vier gewaltigen Rundtürmen, fast ganz schmucklos, mit sparsamen kleinen Fenstern in der bis über drei Meter starken Ringmauer. Von der Vorburg ist nichts übrig geblieben als ein Mauerstück an der Ostseite. Zur Maurenzeit war es Sitz des Emirs oder Gouverneurs des Kreises Cenete; dieser Name stammt von Rittern der gleichnamigen marokkanischen Provinz. Der Kreis umfasste acht feste Burgen, deren Alkaiden mit ihren Reitertrupps zum letzten Mal während der langwierigen Belagerung von Guadix die Ebenen durchschwärmten. Nach Übergabe dieser Stadt am 30. Dezember 1489, waren alle diese Ortschaften am nordöstlichen Fufs der Sierra von den Kastiliern eingenommen worden.

Der Ritt durch die Ebene versetzt uns noch ganz in jene Zeiten; die vier Jahrhunderte sind an diesem Winkel Spaniens fast spurlos vorübergegangen. Es giebt in diesen wasserreichen Fluren noch keine Brücken, den Fufsgänger erwarten an den Furten die Schultern von Schürgen, neben den Ortschaften hausen Zigeuner und Arme in unterirdischen Höhlen, deren Schlote im Rasen empordampfen wie ein Krater. Die Berge bewahren noch stattliche Dolmens. Da fühlt man die Lokalfarbe jenes Märchens, wo Sklaven von Wunderlampen solche fertige Schlösser in eine beliebige Wildnis verpflanzten, wenn man durch das schmale Thor der Burg Calahorra und die ausgestorbenen Gänge hinaufsteigt und in den Schlosshof tritt.

Wir stehen in einem weiten hohen Patio — aber nichts ist da von Hufeisenbogen, Alicatados und Bienenzellendecken. Es ist ein Hof mit zwei Loggien von je 24 Säulen; die untere in einheimischer Breccia mit einfachen Kompositkapitälen, in den Ecken zu Säulenbündeln verstärkt; die obere aber (des *piso principal)* von weifsem Marmor, mit sehr eleganten korinthischen Kapitälen wechselnder Form, verbunden durch Marmorbalustraden und Boden mit eingelassenen schwarzen Täfelchen in der Laibung. Eine breite gespaltene Treppe in der Mitte des Westflügels mit drei Podesten, ebenfalls von weifsem Marmor, verbindet beide Galerien.

Hinter den Säulenreihen ziehen sich ringsumher an den Wänden Reihen von Portalen und Fenstern, sämtlich Prachtstücke lombardischer Zierkunst, und in allen ist, ebenso wie in den Kaminen der Zimmer, unbedingter Wechsel Vorschrift gewesen. Je nach Bedeutung und Rang des Raumes, den sie öffnen, unterscheiden sie sich in Gröfse, Reichtum, vom einfachen bis zum zusammengesetztesten Schema, und

[1]) Dieser altiberische Städtename, Calagurris, kommt noch zweimal vor: Calahorra am Ebro, die bischöfliche Stadt in der Provinz Burgos, ist die Calagurris Nassica oder Julia der Römer, die Vaterstadt Quintilians; Calahorra de Buedo in der Provinz Valencia.

nach Inhalt der Bildwerke oder Embleme. Die Ornamentik ist bei der weitgröfsten Mehrzahl noch in dem besten, reichsten Stil der Frührenaissance: pflanzliche und Gefäfselemente in feiner plastischer Ausführung mit nie ausgehender Mannigfaltigkeit der Motive. Nur in wenigen bemerkt man bereits die Einmischung phantastisch-heterokliter Bildungen, und in einigen ist der Accent auf das Figürliche gelegt. So erscheinen an den Fenstern zur Seite der Treppe Nachbildungen von Antiken in kleinem Mafsstab: der belvederische Apollo und Ceres, Victoria und Vesta, Kandelabersäulen, deren Schaft von tanzenden Kindergestalten umringt ist. Nur an einem Portal der oberen Galerie entdeckt man auch christliche Bilder: den englischen Grufs, die beiden Johannes, Sta. Barbara und Sta. Katharina und zwischen den Arabesken der Bekrönung das Kreuz; obwohl im Sockel Herkules mit Antaeus und dem nemeischen Leu, Flora und Bacchus auf dem Panther uns nicht erspart werden. Ein Psalmspruch verkündet: *Adorabo at* [sic] *sanctum templum tuum in timore tuo* (Ps. 5,8). Dies Portal führte einst in die Kapelle, von der nur die vier Wände geblieben sind. Öfter begegnet uns die Inschrift: MARCHIO RODERICVS MENDOZA PRIMVS, und über jeder Säule steht dessen Wappen: an der Westseite liest man auch: VXORIS MVNVS, mit deren Wappen; und im Fries laufen drei Psalmsprüche (37,10, 32,22, 56,11) ringsum:

> Domine ante te omne desiderivm mevm et gemitvs me a te non sit absconditvs fiat misericordia tva svper nos quemadmodvm speravimvs in te magnificata est enim vsque ad celos et veritas tva in eternvm.

Als nach dem Schluss des Feldzuges die königlichen Sieger im Mai 1492 zu Cordoba das Pfingstfest feierten, verliehen sie diesem Mendoza die Herrschaft Cenete. Von da zogen sie nach Medina Celi, um seiner Vermählung mit Leonor de la Cerda beizuwohnen, Erbtochter des Herzogs Luis, in deren Adern, von ihrer Mutter Ana de Navarra, der Tochter des unglücklichen Prinzen Carlos von Viana, königliches Blut floss. Hier erteilten sie D. Rodrigo den Titel des Marques del Cenete, Granden von Spanien.[1]) Sein Einkommen belief sich auf 30 000 Dukaten.

Dieser neue Marques war der ältere Sohn des D. Pedro de Mendoza, des »grofsen Kardinals«, und der Doña Mencia de Lemos. Seine Erhöhung war nicht blofs der Lohn für die Leistungen des Jünglings in dem beendeten Kriege; sie war ein Teil des Dankes, den die Königin seinem Vater, dem langjährigen Ratgeber und der Stütze ihres Thrones, schuldete. Als Papst Alexander, der als Legat Sixtus' IV mit dem Kardinal Freundschaft geschlossen hatte und im Mendozapalast zu Guadalajara im Stil dieses Hauses bewirtet worden war, nach dem Tode des ersten Gemahls der Lucrezia Borgia eine spanische Verbindung ins Auge gefasst hatte, befand sich unter den Ehekandidaten auch dieser tapfere Bastard.[2]) Oviedo hat eine Charakteristik von ihm in seinen Quincuagenas;[3]) er rühmt seinen feinen und

[1]) *Pedro de Salazar y Mendoça*, Crónica de el gran Cardenal de España, D. Pedro Gonçalez de Mendoça. Toledo 1625, p. 251 ff.

[2]) *Zurita*, Anales de Aragon V, 193.

[3]) Don Rodrigo de Bivar y mendoça Marques 1º del Zenete y de Ayora Conde del Cid y Yedraq̃. porq̃ fue uno de los mas gentiles ombres de dispusiçion de su persona q̃ en su tp̃o obo en españa y de mejor grazia en qualquier cosa q̃ de Canallo competiese de pie, o de canallo y el q̃ mĵor y mas agraciadamẽte se vestia. Exçelente latino y de fino sotil y presto ingenio. Afabel y muy enseñado en todas armas muy animoso y valiente Cauallero, lo qual mostro aũq mançebo en la conquista del Reyno de Granada. y despues

schnellen Verstand; und neben den Tugenden und Fertigkeiten des Ritters, seiner Leutseligkeit und ausgesuchten Art sich zu tragen, nennt er auch eine unter seinen Standesgenossen seltene Eigenschaft: Gewandtheit im Latein. In einem Portal des Schlosses liest man den Vers

Rara quidem virtus quem non fortuna gubernat.

Sandoval hat eine Episode seiner späteren Jahre in einer Reihe lebendiger Scenen erzählt, als er, in den Tagen nach dem Aufstand der Gemeinen, von den hartbedrängten Getreuen Valencia's gerufen, sich mit den Banden der Agermanados herumschlug, und durch verwegene, aber wohlberechnete Bravour und den Eindruck seiner imponierenden Person die Empörung vor der Hand niederschlug und die Stadt vor Plünderung bewahrte (1522). Als er eines Abends aus seinem Hause unter die auf der Strafse tobende Menge heraustrat, starb seine Frau vor Schrecken.[1])

Wie er auf den Plan jenes Schlossbaues kam, für den er keine Antezedentien vorfand, ist nicht bekannt. Waren es eigene Erinnerungen an Italien, mit denen er sich für die Jahre der Ruhe umgeben wollte? Hat ihm ein heimwehkranker Diplomat oder Prälat von dort den Kopf heifs gemacht? Wahrscheinlich ist, dass er, selbst einst eine pars magna jener blutigen Fehden, sich nicht recht behaglich fühlte in den Gemächern der Emire. Diese fremdartige Formenwelt, welche die Gestalten und Trachten der noch Unheil brütend hinter jener Bergkette lauernden Feinde hervorrief, mochte ihm nicht passend scheinen als Wohnsitz eines katholisch-spanischen Ritters. Da nun in Granada die Kunst der Wohnungseinrichtung noch in den Händen des *sabio moro* lag, so beschloss er, das Ausland in Anspruch zu nehmen. Vielleicht hätte er am liebsten das Schloss fertig aus Italien kommen lassen.

Hier nun erinnert man sich, dass die Familie der Mendoza schon seit einiger Zeit, als die ersten in Spanien, mit der modernen Art sich befreundet hatte. Das Gebäude, in welchem die neuen Formen zum ersten Male schon im vorigen Jahrhundert angewendet worden waren, das Kolleg von Santa Cruz in Valladolid, war eine Gründung seines Vaters, des Kardinals. Dessen Grabmonument in der Kathedrale zu Toledo war ebenfalls das erste Kunstwerk dieser Klasse in florentinisch-römischem Stil dort zu Lande. Sein Vetter, der Graf von Tendilla, Alkaide der Alhambra, hatte um diese Zeit das Denkmal des Erzbischofs Diego de Mendoza in der Kathedrale von Sevilla einem Florentiner, Michael, übertragen. Derselbe war es, welcher später dem Kaiser für seinen Palast einen Baumeister italienischer Observanz ausfindig machte.

In Granada bestand eine Bank von Genuesen, die in der von der Stadt erbauten Lonja ihre Geschäfte erledigte. Diese mögen dem Marques die Herren in Genua vermittelt haben, welche Architekten und Ornamentisten auswählten und die Kontrakte abschlossen: Lazzaro Pichenoto und Martin Centurione.[2])

Der ganze Umbau ist das Werk dieser in Genua angeworbenen Gesellschaft lombardischer Bauleute, Intagliatori und Steinmetzen, welche im Jahre 1509 die weite und schwierige Reise unternommen haben. Auch die Gewölbe *(volte a lunette)*

---

muy largamẽte en el tpo de las Comunidades dela cibdad y Reyno de Valençia enq sirnio mucho al Emp^dor ũr s̃r y por causa del Marq̃s no fue saq̃ada aq̃lla cibdad y totolmẽte destruyda. (Quinq. 3ª estança XVIII^a. Nationalbibliothek zu Madrid.)

[1]) *Prudencio de Sandoval*, Historia del Emperador Carlos V. Pamplona 1534, I, p. 298 ff.

[2]) *Federigo Alizeri*, Notizie dei professori del disegno in Liguria. Vol. V, 75 ff. Genova 1877.

sämtlicher Zimmer und des Treppenhauses sind ihre Arbeit, nur die Anordnung der Räume blieb die alte und hat nichts von italienischer Art. Alle jene reich ornamentierten Teile sind an Ort und Stelle von einem weifsen, sehr harten, aber durch Unregelmäfsigkeiten der Textur entstellten Kalksteine in zwei Jahren angefertigt worden. Dagegen wurde eine andere Klasse von baulichen Gliedern in Genua gearbeitet, weil man dafür hielt, diese in die Augen fallendsten Teile, die Säulen der oberen Loggia, die Prachttreppe, das Hauptportal, müssten in dem edelsten weifsen Marmor aus Carrara hergestellt werden. Der Kontrakt für diese Quadraturarbeiten wurde am 8. Januar 1510 abgeschlossen. Danach verpflichtete sich der *magister marmororum* Baldassare da Canevale, Sohn des Domenico aus Lancio, der auch bei den Marmorarbeiten am Campanile des Genueser Doms beschäftigte Baumeister *(magister antelami)* Pietro da Gandria de la Verda, Sohn des Marco, die dann noch den Antonio di Pillacorta aus Carona hinzuziehen (sämtlich Orte am Luganer See), in drei Monaten folgende Stücke zu liefern, für welche die Zeichnungen aus Spanien geschickt wurden:

1. Ein Portal, bestehend aus vier monolithen Pilastern mit ihren Halbsäulen, aus hohen Piedestalen mit eingelegten schwarzen und weifsen Tafeln, 7½ Palm lang *(piedestalli a scacchiere d'intarsia fra bianco e bruno)*.
2. Die Kapitäle, Basen und Piedestale der 24 Säulen (der oberen Loggia) und sechs Piedestale für die Treppe.
3. Simse, Basen und Halbbaluster der die Säulen verbindenden Dockenbrüstungen.
4. 150 Konsolen *(pedutii = peducci)* verschiedener Gröfse von schwarzem Marmor. Sie fungieren als Gewölbträger an den Lunetten der Loggien, im Treppenhaus und in den Sälen und haben die Form korinthischer Pilasterkapitäle.
5. Zweihundert viereckige Täfelchen *(quadreti)* von schwarzem Marmor, zu Einsätzen, z. B. in Bogenlaibungen, bestimmt.

Zwei Jahre später, nach Vollendung des Neubaues (1. September 1512) wurde noch ein marmorner Zierbrunnen für die Mitte des Patio nachbestellt. Hier sammelt sich das Regenwasser, denn die Burg besitzt keine Quelle oder gegrabenen Brunnen. Diese von Pietro und Antonio de Aprilis gelieferte Fonte bestand aus einem Becken *(trogium = truogo)* und einer hohen Schale *(barchile = vasca)*, verziert mit Figuren und Reliefs. Sie ist verschwunden, ebenso wie die gesamte bewegliche Ausstattung des Schlosses, z. B. die Rüstkammer; selbst von den Wand- und Bodenfliesen sind nur noch einige Reste von Azulejos (mit dem grofsen maurischen Sternmuster) zu sehen. Die Herzöge von Infantado und Osuna (Erben der Markgrafen von Cenete) haben nach und nach alles Wertvolle und Verwendbare fortschaffen lassen, und die Verwalter, welche wahrscheinlich nichts bekamen als was sie sich nahmen, haben das Übrige gethan. Das Schloss wurde, wie alle seinesgleichen, ein Opfer des »Absentismus«, wie man diese soziale Krankheit jetzt nennt; doch ist es noch gnädig weggekommen, denn anderwärts sind auch die Marmorsäulen verschachert worden.

Befremdend ist, dass man den spröden und unreinen Kalkstein der Sierra für die feine Bildhauer- und Intagliatorenarbeit der Thüren und Kamine wählte, während man das edelste Material, den carrarischen *album, bonum et finum* für viel einfachere Glieder bestimmte; ein Beweis, welchen Wert man auf die Wirkung jener glänzenden, weifsen, durch schwarze Einlagen noch gehobenen Flächen legte.

Ein Schmuckstück wie dieses Schlossinnere, bei dem der ganze damals in genuesischen Botteghen vorhandene Musterschatz von Palastthüren, Fenstern und Kaminen in Kontribution gesetzt worden war, hätte für die Bedürfnisse der aus

mittelalterlichen und maurischen Formen wegstrebenden Meister Granada's ein wahres Geschenk der Götter sein müssen. Allein für eine solche Akademie war doch die Burg am Fufs der Sierra Nevada weder ihrer Lage, noch ihrer Bestimmung nach bequem. Auch begegnen uns keine zweifellosen Spuren von Nachahmungen, und für das nächste Jahrzehnt mindestens war dort für solche Studien noch keine Verwendung. Im Jahre 1510 hatte man noch alle Hände voll zu thun mit einem halben Dutzend gotischer Monumentalbauten grofsen Mafsstabes; was an ihnen im alten Stil fertig geworden ist, dürfte die Zeit bis 1520 vollständig ausfüllen.

Dann aber drang der neue Stil mit Ungestüm vor und legte sich selbst jenen mehr oder weniger der Vollendung nahen Bauten, wenn auch nur in einzelnen Zierstücken auf, wie eine aufgesteckte Siegesfahne.

So sieht man an der Vorderseite des königlichen Hospitals, nach dem Largo del Triunfo zu, vier Fenster mit breiten überaus prächtigen Gerüsten (die schönsten die zwei mittleren). Sie sind hinreichend gewesen, dem Bau einen Zug von Pracht zu geben. Diese einfach viereckigen Fenster machen auf der langen, sonst ganz schmucklosen Front mehr Staat, als eine Bekleidung der ganzen Wand mit einer Pilasterdekoration etwa vermocht hätte. Ein Beispiel, wie glücklich und vornehm ein solcher reicher Einsatz von kleinem Umfang in einer grofsen leeren Fläche wirken kann. Navagero sah das Hospital im Bau, er nennt es *ornatissimo*. Das Portal ist später.

Ähnliche Fenster kommen an der Portalseite der spätgotischen Lonja vor, und hier erfährt man den Namen des Meisters: Juan Garcia de Prado.

Diese ersten Versuche im Renaissancestil haben ein einheimisches Gepräge, das auch an anderen Orten wiederkehrt. Von der Zucht der kanonischen »Ordnungen« ist noch nichts zu merken, aber auch das groteske Element fehlt. Man liebt möglichst dichte Füllung der Flächen mit feinem Ornament, aber mit beherrschendem Schwung grofser Linien, man sucht den Reiz noch nicht im bunten Wechsel der Motive, sondern in wohlabgewogenen Wiederholungen. Schlanke Balustersäulen auf Pilasterflächen, Greifen in Akanthus auslaufend um eine Vase gegenübergestellt, Palmettenreihen sind beliebt. Dieser Stil hat sich nicht lange gehalten, aber man wird ihn immer mit Befriedigung wahrnehmen unter der Masse des späteren plateresken.

In der grofsen gotischen Klosterkirche S. Domingo kann man die Einschmuggelung der klassischen Glieder stückweise verfolgen, z. B. am Gewölbe des Schiffes. Echt gotische Kreuzrippen sind umrahmt von Quergurten, die als gebogene Pilaster verkleidet sind; an die Stelle der Knäufe der Pfeiler und Dienste tritt ein sehr vereinfachtes Kompositkapitäl: Eierstabwulst und am langen cylindrischen Hals magere Akanthusblätter. Auch den antik profilierten Triumphbogen ziert am Schlussstein ein grofses Akanthusblatt.

Die Fassade war wohl der erste Versuch einer eigenen Komposition in den neuen Formen mit einer um deren Proportionen unbekümmerten aber geistreichen Anpassung an die hohe Wandfläche: eine Vorhalle mit drei auf mächtige Säulen gestellten Bogen, umfasst von einem gedrückten Blendbogen; im Obergeschoss statt der Rose ein lombardisches gekuppeltes Fenster mit Engelfiguren nach Art römischer Victorien in den Zwickeln.

Demselben Stil gehört der Hof der Audiencia an: doppelte Loggia, unten schlanke Säulen, als Kapitäl über langem cylindrischen mit Riefen verziertem Hals der Echinus, oben korinthische Säulen mit dem in Spanien so beliebten Sattelholz.

Die einzigen grofsen Kunstwerke, welche in diesem ersten Stil geplant und vollendet wurden, sind der Retablo des Hochaltars der königlichen Kapelle, den

Felipe de Borgoña, eigentlich Vigarny, aus Burgos hierherberufen, im Jahre 1527 entwarf. Ihm schliefst sich ebenbürtig an das eiserne Gitter ebendaselbst, das einzige bekannte Werk eines *Mastre Bartolomé*. Diese *reja*, von dem venezianischen Gesandten bewundert, trägt wesentlich zu dem feierlichen Eindruck des Kircheninnern bei.

DER PALAST KAISER KARLS AUF DER ALHAMBRA

Dies in früheren Jahrhunderten bewunderte und als Morgenstern des neuen Tages gefeierte, seit fünfzig Jahren öfters hart behandelte Bauwerk verdankte seine Entstehung einem Sommeraufenthalt — den Flitterwochen — Karls V. Lage, Stil, endlich sein tragisches Los, waren die Folge einer zufälligen und vorübergehenden Verknüpfung der Umstände.

Der Kaiser hatte sich nach der Abreise seines königlichen Gefangenen nach Sevilla (11. März 1526) begeben, wo ihn seine junge Gemahlin Isabella von Portugal schon erwartete. Um der Glut des dortigen Sommers zu entgehen, wurde beschlossen, zeitig die Stadt am Genil mit ihrer durch die Nähe der Sierra gemäfsigten Temperatur aufzusuchen; man brach am 18. Mai auf. Ein langer Aufenthalt war geplant, aber die Stürme draufsen: die Rüstungen Franz' I, die Plünderung St. Peters und des Vatikans durch Ugo de Moncada und die Colonnesen, zuletzt der Tod des Schwagers Ludwig von Ungarn, trieben den jungen Monarchen nach Kastilien zurück. Sechs Monate, vom 4. Juni bis zum 10. Dezember, hat er dort, meist auf der Alhambra gewohnt. An den alten spanischen Städten hatte er von jeher Geschmack gefunden, keine aber machte einen Eindruck auf ihn, wie Granada. Er bewunderte die Gröfse der Stadt, die feste Lage der Burg und den maurischen Palast.[1] Noch bedeckten ungezählte Landhäuser mit ihren Brunnen und üppigen Gärten die Ebene und die Hügel ringsum; aus ihnen, so schreibt Navagero, hätte sich eine ebenso grofse Stadt machen lassen; der Verfall hatte indess schon begonnen. Karl mochte damals annehmen, dass er dauernder, als in der Folge der Fall war, jenseits der Pyrenäen zubringen werde und so beschloss er, sich hier, auf der alten Burg, einen Sommerpalast zu bauen. Dicht neben den maurischen sollte er zu stehen kommen, natürlich, denn diesen zu geniefsen, war ja ein Hauptreiz des Planes; so wurden bedenkliche Eingriffe in den alten Bau, im Interesse der Bedürfnisse der neuen Gäste, vermieden. Ein verfügbarer Bauplatz fand sich nur an der Eingangsseite, nach der Plaza de los Algibes zu. Von der Hinterseite des neuen Palastes sollte ein Thor mit Treppe in den ersten Hof, den Patio der Alberca, führen. Der Beginn der Arbeiten fällt 1527. Der Tag und die Umstände der Grundsteinlegung sind nicht bekannt.

Die Meinung ist verbreitet, dass damals erhebliche Teile der alten Residenz zerstört worden seien; daher die Zornschalen, welche Reisende und Dichter über den Palast und seinen Erbauer ausgegossen haben. Man malte sich aus, wie diese schweren Mauern die leichten und gebrechlichen Konstruktionen der Morgenländer unter ihrer Masse zermalmten; man spricht von übermütigen Despotenanwandlungen: eine reale Besitzergreifung, »*caprice impérial, j'allais dire infernal*« (Viardot). Und

[1] Aposentosse en el Alhambra, y como *mirasse con curiosidad los edificios antiguos*, y la fuerça del sitio, y la grandeza del pueblo, si bien de todas las ciudades de sus Reynos mostró tener gran contento, desta en particular recibió mucho gusto. Sandoval, Carlos V. Tom. I p. 741.

die Kosten dieses Baues wurden von maurischen Abgaben bestritten! Wer hat, fragt Edmondo de Amicis, den verbrecherischen Einfall gehabt, diese *baracca* in den Garten der Khalifen zu pflanzen? — Karl V. — Er war ein Vandale.[1]) Neuerdings hört man indess auch Stimmen, welche den Kaiser gegen diese allerdings effektvolle Modeentrüstung verteidigen. Man suche vergebens, führt Moreno aus,[2]) in den Beschreibungen der Alhambra vor dem neuen Bau die Teile, welche hier zerstört worden sein sollen. Die Eingangsräumlichkeiten befanden sich nicht hier, sondern bei der Moschee. Man versetzt an die Stelle ein Pendant des »Turmes der Gesandten«; aber Navagero beschreibt nur *einen* Turm, und ein Blick auf den Plan zeigt, dass hier nur ein Vorsaal des Patio der Alberca gestanden haben könnte, parallel der Sala de la barca an dessen Nordseite. Indessen die jetzt begonnenen Ausgrabungen im Palasthof, welche im Jahre 1890 bereits Grundmauern maurischer Gebäude zu Tage gefördert hatten, werden hierüber bald Licht verbreiten.

Wie sollte auch Karl einen künstlerisch wertvollen Teil des Schlosses zerstört haben, dessen Zauber ihn gerade auf den Gedanken gebracht hatte, sich hier ein Haus zu bauen? Ihm, der den blutigen Kampf nicht mitgemacht hatte, lagen Übertragungen von Antipathien so fern, wie dem Spanier von heute. Er würde ja selbst verübt haben, was er dem Kapitel von Cordoba vorwarf, als er die Niederlegung eines Teiles der Moschee zum Zweck eines gotischen Chorbaues mit eigenen Augen ansah: Ihr habt, sagte er, gemacht, was man überall sieht, und zerstört, was einzig ist.

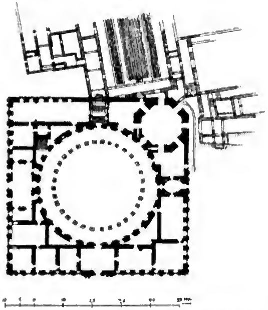
Das freilich kann zugegeben werden: der Palast passt nicht zur Alhambra. Es giebt wohl keine unverträglicheren Nachbarn als dieses solide wohlausgerechnete Cinquecento und jene Gebilde aus Ziegeln, Stuck, Holz und Farben, die fast nur Ornamentik sind. Die Tadler sprechen den Eindruck dieses Missklanges aus. Man kann sich nicht an beiden zugleich erfreuen; man kommt auch nicht nach Granada, um zu sehen, was man in Verona und Rom oft und besser gesehen hat.

Hiervon abgesehen aber wäre es doch eine glückliche Idee des Erben jener maurischen Könige gewesen, ihrem alten Palast, der nur als unregelmäfsiger Festungsbau, mit kahlen massiven Backsteinmauern nach aufsen tritt, einen ausdrucksvollen Eingangsbau, mit einer Front etwa nach Art des Alcazar Don Pedro's in Sevilla vorzusetzen. Ein solcher stilverwandter oder wenigstens stilverträglicher Palast gehörte aber damals noch keineswegs ins Reich der Träume, ja, er hatte an sich mehr Wahrscheinlichkeit für sich, als was wir hier bekommen haben. Noch zu dieser Zeit haben die Riberas in Sevilla mehr als einen ihrer Palasthöfe und Säle im mudejaren Stil gebaut, wo gotische und sogar Renaissanceelemente als Einschlag in eine maurische Kette verwandt werden, ja, das grofse Portal des Orangenhofes der Kathedrale ist in dieser toleranten Gesinnung erneuert worden. Das maurische Kunstgewerbe hatte bis dahin hauptsächlich den Luxus adliger Gemächer bestritten. Für den Kaiser selbst hätten diese mit dem Reiz des Neuen und Fremdartigen wirkenden Formen sympathische Ideenverbindungen haben können: hatte er doch soeben im Alcazar zu Sevilla gehaust und Hochzeit gehalten; im Kuppelsaal hatte ihn der Legat Salviati getraut. Noch später sind bei den von ihm unternommenen Restaurationen dieses Alcazar modern italienische Elemente, Säulen und Ornamente, mit einer den alten Charakter schonenden Enthaltsamkeit verwandt worden.

[1]) Nous longeons un monument de l'époque de Charles-Quint, lourd de style, sans intérêt. *P. L. Imbert,* l'Espagne, splendeurs et misères. Paris 1875, p. 113.

[2]) *Manuel Gómez Moreno,* Palacio del Emperador Carlos V en la Alhambra. Madrid 1885.

Dass nichts der Art versucht worden ist, erklärt sich vielleicht aus den besonderen Verhältnissen in Granada. Hier war der Gegensatz spanischen und maurischen Wesens gespannter als irgendwo. Schon im Jahre 1501 hatte die Königin an allen Häusern der Stadt die *ajimeces* (gekuppelte Fenster mit Säulchen in der Mitte) verboten. Während des Kaisers Anwesenheit wurden gleichzeitig mit der Loslassung der Inquisition auf die Moriscos jene empörenden Gesetze gegen die Sprache, die Trachten, ja gegen die Edelmetallkunst der unterdrückten Rasse beschlossen.[1]) Wie hätte da von einer Verwendung ihrer Alarifes die Rede sein können! Die Moriscos hatten die kaiserliche Sanktion dieser Gesetze durch einen neuen jährlichen Tribut von 80000 Dukaten abgewandt: von dieser Summe, deren gröfsten Teil die Günstlinge einsteckten, bestimmte Karl V 10000 alljährlich für seinen Bau.



Grundriss des Palastes Karls V bei der Alhambra. Von Pedro Machuca.

Der Palast lässt sich mit wenig Worten beschreiben. Ein quadratischer Grundriss (205 Fufs), das Erdgeschoss in Rustika, mit ebensolchen dorischen Pilastern, das Hauptgeschoss mit jonischen Pilastern. Das Mauerwerk besteht aus Quadern von einem gelblichen porösen Kalkstein, *piedra franca*, aus den eine Meile entfernten Steinbrüchen von Santa Pudia. Ein Mezzanin verrät sich nur durch die Reihe der über den viereckigen Fenstern herlaufenden Rundfenster, die im oberen Stockwerk, wohl nur der Gleichmäfsigkeit zu Liebe, wiederholt sind. Sie scheinen eine Liebhaberei des Baumeisters gewesen zu sein, vielleicht bedeuteten sie ein vielstimmiges Echo des Motivs des runden Patio. Die Breitendimension ist stark betont, und dies

[1]) Lo quinto, que de alli adelante ningun sastre fuesse osado de cortar ropas, *ni platero fabricar obras moriscas,* porque en aquel tiempo, ni se vestian ropas, ni trayan joyas de plata, sino de manera quando eran Moros. Sandoval a. a. O. I p. 742.

ist der einzige Zug, der aus der früheren Zeit herübergenommen ist: die Höhe beträgt weniger als ein Drittel der Länge, die hier ja der Breite gleich ist. Die Mitte jeder Wand nehmen in ihrer ganzen Höhe grofsartige Portalanlagen ein, mit Säulenstellungen, Statuen und Reliefs von verschiedenfarbigem Marmor. Freilich ist nur das Südportal nach dem ersten Entwurf ausgeführt worden; das noch reicher geplante West- und Hauptportal wurde durch später vorgenommene Änderungen im oberen Teil verdorben. Diese Portale führten in reich gedachte Vestibüle, und von da Korridore geradeaus in den Hof. Abgesehen von der Nordseite, welche dicht an den arabischen Palast stöfst und kahl gelassen ist, sind alle drei Seiten gleichmäfsig behandelt, nur in der Nordostecke, wo die achteckige Kapelle mit Krypta angebracht wurde, ist die Symmetrie unterbrochen. In der Ornamentik herrscht eine für den damaligen spanischen Ziergeschmack auffallende Zurückhaltung; was an den Basamenten der oberen Pilaster und an den Fensterverdachungen angebracht wurde, ist meist emblematischer und heraldischer Natur und auf so engen Platz beschränkt, dass es für den Eindruck kaum in Betracht kommt. Dazu ist Komposition wie Stilisierung und Zeichnung mittelmäfsig: z. B. die steif horizontalen Fruchtschnüre im Thürsturz! Wie ganz anders hatte die letzte Gotik solche symbolische Sachen ornamental zu verwerten gewusst! Schade ist, dass die grofsen Bronzeringe an den Rustikapilastern jetzt fehlen, sowie die ehernen Arme der Ecken, einst bestimmt zum Aufhängen von Lampen; man hätte da eine toskanische Erinnerung mehr. Diese *manillones*, die man anfing zu stehlen, sind (sechszehn) ins Museum gebracht worden. Sie bestehen aus zwei zum Kreis gebogenen dorischen Säulen, deren Basen und Knäufe zusammenstofsen, letztere an dem mit Löwen- und Adlerköpfen verzierten Nagel. Um den Schaft schlingt sich ein Band mit dem PLVS OVLTRE.

Hätte man jenen plateresken Stil, der in demselben dritten Jahrzehnt in der Stadt unten seinen Einzug hielt, und schon durch einen Meister wie Diego Siloe vertreten war, hier zugelassen, es würde ohne Zweifel etwas herausgekommen sein, was auch besser zur Alhambra gestimmt hätte. Der Kaiser selbst hat diesen Stil zehn Jahre später bei der Fassade des Alcazar von Toledo sich gefallen lassen. Man hat in dieser Enthaltsamkeit eine Antizipation des »strengen« Stils sehen wollen, der in der späteren Zeit des Jahrhunderts zur Herrschaft kam; allein trotz allem ist der Palast doch viel zu reich und heiter, um mit der unerbittlichen Kahlheit und Trockenheit dieses Herrerastils verglichen werden zu können, der nicht einmal einen Wechsel der Ordnungen gestattet.[1])

Dort bedeutete der Bau einen völligen Bruch mit der Überlieferung. Nichts ist übrig geblieben von den noch in viel späteren Bauten (selbst kaiserlichen, wie dem Pardoschloss, dem Escorial) teilweise erhaltenen Grundzügen des alten spanischen Schlosses: den vier Ecktürmen oder Pavillons, der Anordnung und Öffnung der Gemächer nach den Loggien des Hofes, den Galerien der Aufsenseite, der offenen oder blinden Bogengalerie unter dem Hauptgesims der Fassade, den hohen Brüstungen darüber. Ein in klimatischer, konstruktiver und ästhetischer Beziehung unübertreffliches

[1]) Da der Palast für seine Zeit und noch ein Menschenalter lang alleinsteht, so kann er nicht als ein Beweis gelten, wie *Fergusson* meint, »that Spain with all the countries of Europe were then tending towards that dull uniformity of design which is the painful characteristic of the succeeding century«. History of modern architecture. London 1873, p. 170. Ebenda heifst es, er sei hinreichend originell, um *purely spanish* zu heifsen.

Ganze, dessen Züge die Renaissance, sie geistreich in ihren Dialekt übertragend, noch lange bewahrt hat. Die, welche diesen Bau entwarfen, legten augenscheinlich auf nationalen Charakter gar keinen, allen Wert aber auf Klassizität und Regelmäfsigkeit.

Es ist daher kein Wunder, wenn die Reisenden der zwei folgenden Jahrhunderte, die nicht höher schworen als Vignola, in dem Palast der Alhambra das schönste Bauwerk Spaniens bewundert haben. Indess, auch wer sich nicht zu ihrem Glauben bekennt, wird nicht leugnen können, dass hier, selbst wenn der erste Eindruck etwas frostig wäre, eigenartige und bedeutende Motive vorhanden sind, wenigstens eines: der kreisrunde Hof.

Der Ursprung dieser Idee bei dem Bauherrn lässt sich wohl mutmafsen: die Erinnerung an ein Amphitheater drängt sich jedermann auf. Sie passt zu den klassischen Ideenverbindungen und zu der Lapidarinschrift über den Portalen:

P · V · IMP · CAES · KAR · V · P · V ·

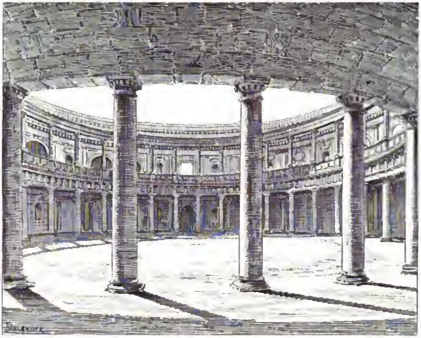
Dieser Hof war ohne Zweifel für Hoffeste, Karusselle und Turniere bestimmt. Wie wäre man sonst auf eine mit so vielen praktischen Unzuträglichkeiten verbundene Anlage verfallen! Nach seinem Umfang erscheint er fast als die Hauptsache: Nur für *eine* Reihe Zimmer blieb Platz. Karl glänzte damals in Ritterspielen jeder Art. Zu Valladolid, auf dem grofsen Platz, hatte er am 14. März 1518 zum ersten Mal, als Achtzehnjähriger, in Rüstung mitgestritten, und mit solchem Erfolg, dass man fand, im Waffengebrauch, wie in Anstand und Haltung könne er den besten Kavalieren als Vorbild dienen; man erkannte ihn in Maskeraden sogleich wieder. Ja wir lesen bei dem Venezianer Cavallo, »dass er den Stier tötete«, was den Verdacht seiner Beteiligung auch an diesem Nationalsport erweckt, der damals ja sehr nobel war. Es würde also auch die für uns freilich widrige Gedankenverbindung des Patio mit der *Plaza de Toros* nicht abzuweisen sein. Nachdem er bei seinem ersten Besuch unter Führung seiner flandrischen Begleiter das Nationalgefühl so tief gekränkt hatte, gab er in der Folge desto begeisterter aufgenommene Beweise seiner Entschlossenheit, sich zu hispanisieren. Indess mit dieser mutmafslichen Veranlassung hat ja der Wert der architektonischen Idee und ihres Ausdrucks wenig zu thun.

Der Hof (hundert Fufs im Durchmesser) wird umspannt von zwei auf Säulenkreisen schwebenden Ringen, gebildet durch zwei Gebälke dorischer und jonischer Ordnung, dahinter die grofse äufsere Mauerschale, über den oberen, inneren Ring hervorragend. Zweiunddreifsig römisch-dorische Säulen (mit dem Eierstabwulst) schliefsen mit ebensoviel Pilastern der Mauer einen gewölbten Umgang ein. Hinter dem oberen Ring mit den zweiunddreifsig jonischen Säulen läuft der breite Korridor herum, in dem die Zugänge der Zimmer liegen. Dieser Korridor ist nie unter Dach gekommen. Eine breite Marmortreppe steigt von dem Umgang zum Korridor auf.

Die Ausführung des Patio hat viel Mühe und Zeit gekostet, mehr als ein halbes Jahrhundert. Der erste Baumeister hat nur die Mauer aufgeführt; erst im Jahre 1554, nach seinem Tode, machte man Anstalten, den Marmor für die Säulen zu beschaffen. Man hatte den weifsen Marmor aus der Sierra de Filabres beabsichtigt, aber Schwierigkeiten mit den Unternehmern führten zur Wahl einer Art Nagelfluh aus El Turro bei Loja, *pudinga* oder *jaspe de almendron* genannt, von der Ähnlichkeit mit Mandelbrot (1557). Ein damals hergestelltes Modell aus Marmor steht auf dem Campo del Triunfo, als Träger einer Statue der Allerreinsten. Das Ringgewölbe stammt aus den sechziger Jahren; in den zwei letzten Jahrzehnten des Jahrhunderts begann Minjares die obere Galerie: sie hat aber erst in einem neuen, dem

letzten Ansatz von 1615 ausgeführt werden können. Hier ist das Gebälk von grauem Marmor. — Trotz Unterbrechungen, Verschleppungen und Geldnot ist der Gedanke des Meisters unentstellt zur Ausführung gekommen.

Es war eine merkwürdige Fügung, dass in diesem ersten Versuch auf spanischem Boden die Tendenzen der Renaissance mit solcher Schärfe zur Geltung kamen. Man glaubt hier den Überlegungen des Baumeisters folgen zu können. Überzeugt, dass man mit den Orientalen auf ihrem Felde nicht wetteifern kann, ebensowenig gewillt oder im Stande einen Kompromiss zu versuchen, unternimmt er zu zeigen, was absolute Einfachheit vermag. Keine Bogenstellung unterbricht die Kreislinie, kein



Der runde Hof des kaiserlichen Palastes.
Von Pedro Machuca.

Wechsel der Zieraten zerstreut: den Umgang schliefst ein einziges Tonnengewölbe ohne jeglichen Einschnitt; im Fries folgen sich 64 Schilde und 64 Tierschädel. Man fühlt sich, wie im Pantheon, unter dem Bann dieser mystischen Gewalt des Kreises, dieser Verschmelzung stetiger Bewegung und Ruhe: ein räumliches Bild der Ewigkeit, der Gottheit.

In wessen Kopf ist dieser Plan entsprungen? Wer war dieser »*most transcendent genius*«?[1]) Merkwürdigerweise erfährt man einen spanischen Namen: *Pedro Machuca.*

[1]) So nennt ihn *Swinburne* in seinen Travels through Spain I, 272 ff. London 1775. In this work he (er hält Berruguete für den Baumeister) has discovered a most transcendent

Und vielleicht verdankte er die Wahl nur dem Zufall, dass er gleich zu haben war. Der Kaiser hatte Eile, man musste Jemanden in der Nähe ausfindig machen. Der Alkaide der Alhambra, D. Luis de Mendoza, Marques von Mondejar, Militärgouverneur von Granada, konnte einen geschickten Mann in seinem Dienste bezeichnen, der einen bescheidenen Posten in der Militärverwaltung *(escudero en la capitania)* bekleidete und die Geldstrafen beim Militär einzukassieren hatte *(receptor de penas de soldado)*. Dieser Mann wurde zum *maestro de las obras del Alhambra* ernannt. Ein Bauführer *(aparejador)* stand ihm zur Seite in Juan de Marquina, dem Erbauer der alten Universität (1531) und der Kirche S. Andrés, mit ihren plateresken Fassaden. Diesem folgte Bartolomé Ruiz, der Erbauer von S. Matthias, in demselben Stil. Machuca erhielt eine Wohnung oben, von der noch der Name eines Gartens, *»el patio de Machuca«* erhalten ist, unter dem Platz de los Algibes, und den im Vergleich mit gleichzeitigen Kollegen mageren Gehalt von hundert Dukaten. Im Jahre 1539 verfertigte er ein Holzmodell, das lange noch im *Cuarto de las Traças* zu sehen war; drei Jahre später sandte er dem Kaiser seine Risse auf mailändischem Papier. Er starb im Jahre 1550.

Wer war dieser Machuca? — Von Bauten die er sonst geleitet, ist nichts bekannt; selbst das urkundlich Ermittelte über seine Thätigkeit beschränkt sich auf Gutachten; nur eines betrifft ein Bauwerk, das Hospital de la Sangre in Sevilla. Sein Name fehlt völlig bei den zahlreichen zu seinen Lebzeiten dort unternommenen Neubauten. So kam es, dass er vergessen wurde; noch bis in unsere Tage hat der Allerweltsmann Berruguete als Erbauer des Palastes gegolten. Zwar scheint er zu seiner Zeit einen Namen gehabt zu haben, ein Poet aus der Mitte des Jahrhunderts, Vicente Espinel, nennt ihn *el gran Machuca*. Aber das wunderlichste ist, dass die Zeitgenossen ihn zu den Malern rechnen. Francisco d' Hollanda, der ihn unter die »Adler« zählt, führt ihn nicht auf in der Liste der Architekten oder Ornamentisten, sondern unter den Malern und zusammen mit Berruguete, dessen Arbeiten im Chor von Toledo er taxiert hat. Auch Juan de Butron [1]) und Palomino wissen von ihm als einem trefflichen Maler und Baumeister, der der Manier Raphaels folgte. Von seinen Gemälden hat sich aber bisher nichts aufgefunden; man weiss nur, dass er einen Retablo gemacht hat für die Kapelle des Colegio mayor real, und die Groteskmalereien des Julio de Aquilés in der Estufa der Alhambra begutachtete. Vielleicht gehörte er zu den »Encyclopädisten«.

Da nun der Palast gewiss nicht wie die Arbeit eines Malers oder Dilettanten aussieht, so drängt sich die Frage auf, ob bei der Aufstellung des Plans nicht noch andere Leute die Hand im Spiel gehabt haben, und man denkt an die hochgebildeten Italiener, welche dem Kaiser nach Granada gefolgt waren. Darunter waren der Venezianer Andrea Navagero und, als Nuntius Clemens' VII, kein geringerer als

---

genius, grandeur of style, and elegance and chastity of design. The unity of this whole pile, but above all, the elegance of this circular court, quite transported me with pleasure. Bei *Madoz* (diccion. geograf. p. 531, 1847) heifst es: monumento, el mas elegante de cuantos se fabricaron en España en la epoca del restablecimiento de las Bellas Artes.

[1]) Machuca, vivió en Granada, fue gran Pintor, y architecto; hizo en aquella Ciudad grandes obras de Pintura, y Architectura, y siguio la manera de Rafael. *Juan de Butron*, Discursos apologeticos. Madrid 1626, p. 122. Ihn schreibt aus Palomino, Museo pictorico L. II cap. 9. I, 157. In dem Schlachtrelief an der Westfassade hat man Motive aus Raphaels Ostia-Fresco finden wollen.

der Graf Baldassare Castiglione. Dieser Gönner Raphaels, ein begeisterter Verehrer und Kenner der römischen Architektur, hat uns selbst geschildert, wie eifrig und sorgfältig er diese Klasse der Altertümer studiert, die Denkmäler gemessen und mit den Schriftstellen verglichen hatte. Ein Verächter des »deutschen« Stils, war er ein so strenger Purist, dass er der italienischen Renaissancearchitektur nur eine Zwitterstellung zugestehen wollte zwischen der *goffa* der Gotenzeit und der römischen der Kaiserzeit. Es ist kaum denkbar, dass der Kaiser mit solchen Männern nicht über sein Projekt gesprochen habe. Nun stand Castiglione bei ihm hoch in Gnaden; bei seinem Antrittsbesuch in Madrid (11. März 1525) war er sehr liebenswürdig aufgenommen worden *(fecemi ottima ciera)*. Von den grofsen Erwartungen, die der Graf in dem eben erschienenen Cortigiano von Karls Zukunft geäufsert hatte, wird dieser schwerlich schon gewusst haben. Seit dem 24. Juni befand er sich in Granada. Zwar hat kaum je ein Nuntius eine schwerere Stellung gehabt, »keine Stunde Ruhe in vier Jahren«, und es ist gewiss ein Beweis ungewöhnlichen Geschicks und Takts, wenn er bei dem bitteren Groll des Kaisers und der Grofsen gegen Clemens VII dennoch persönlich keine Ursache fand sich zu beklagen, ja »mehr Ehre und Liebenswürdigkeiten« erfuhr, als er zu verdienen glaubte. »Ich weiss«, schreibt er in einer Rechtfertigung an den Papst, »dass keinem, wer er auch sei, der nun hierher kommt, vom Kaiser mehr Glauben geschenkt werden wird als mir« (1. Februar 1527). Als letzterer von seinem Tode hörte, wandte er sich zu seiner Umgebung mit den Worten: »Ich sage Euch, es ist einer der besten Kavaliere der Welt gestorben«.

Freilich, unter italienischen *Palast*bauten würde man wohl vergebens das Vorbild dieses Hofes suchen, eher unter den Villen. Seiner Lage und Bestimmung nach hätte er ja eigentlich unter diese klassifiziert werden müssen. Hier wurde von jeher eine Verbindung viereckiger mit halbrunden und runden Räumen gesucht. Man denkt an die Villa Madama Clemens' VII, die Raphael entworfen. Der berühmteste kreisrunde Villenhof (von Caprarola) ist freilich viel später und für einen fünfeckigen Bau bestimmt.[1] Als streng dorischer Rundhof, der aber nie zur Ausführung gekommen, war der Cortile von S. Pietro in Montorio gedacht, welcher das Tempietto Bramante's umschliefsen sollte. Von ihm muss der Architekt, wenn er, wie wahrscheinlich, in Rom gewesen, gewusst haben. Kirche und Tempelchen waren Bauten Ferdinands und Isabellens.

NICCOLÒ DA CORTE

Was der Palast für den Geschmack der damaligen Spanier an ornamentaler Poesie vermissen liefs, sollte reichlich vergütet werden durch Werke der grofsen Plastik. Was hier geplant war, kann man abnehmen aus den zahlreichen Nischen in Vestibülen, Hof und Korridoren. Aber nur an zwei Portalen sind die Absichten des Baumeisters ausgeführt worden, und nur an einem in der solchen Orts würdigen Weise, Dank einem besonderen Glücksfall.

Um die Mitte der dreifsiger Jahre war man so weit vorwärts, dass das grofse Südportal in Angriff genommen werden konnte. Säulenpaare jonischer und korin-

[1] Aus der Mitte des vorigen Jahrhunderts ist der grofse Rundhof des Schlosses Clemensruhe bei Bonn, ein Pavillonbau, der ursprünglich nur zu Festlichkeiten bestimmt war.

thischer Ordnung sollten das Thor und das breite Balkonfenster flankieren, grofse Marmorstatuen die Zwickel zieren; für die Stylobate waren Reliefs ausersehen: unten Trophäen in dunklem Stein, oben Medaillons mit Scenen von Seegottheiten. Machuca hatte dies alles skizziert, aber er war kein Bildhauer. Es ist klar, dass eine nach damaligen Anforderungen anständige Ausführung besonders der überlebensgrofsen Marmorallegorien nur von einem methodisch, also in Italien, geschulten Bildhauer erwartet werden konnte. Wie wenig man selbst die typischen Formen der »Ordnungen« beherrschte, lehrt ein Blick auf die vier jonischen Kapitäle im Erdgeschoss. Denn eine ledern-banalere Form kann nicht erdacht werden, als diese Schnecken mit ihren sich gleichbleibenden Windungsweiten.

Statuen und Reliefs sind wie die Achitektur des Portals von dem grauen *(pardo)* Marmor der Sierra de Elvira; carrarischer Marmor ist erst später für die Bildwerke des West- und Hauptportals beschafft worden (1558). Man würde sie gewiss immer für italienische Arbeit erklärt haben, wenn nicht die Überlieferung einen Vlaming, Antonio del Valle oder Deval genannt hätte, der allerdings an dem Westportal beschäftigt gewesen ist. Allein was er dort geliefert hat, verrät einen ganz untergeordneten Künstler, seine Siegesgöttinnen sind nichts als geringere Nachbildungen derselben Statuen des Südportals; ja, als ihm die Pendants zu dem Schlachten- und Victorienrelief des Juan de Orea übertragen wurden, erhielt er die fast beleidigende Weisung, sich auf Kopien von diesen zu beschränken.

So war es eine günstige Fügung, dass gerade um diese Zeit, im Jahre 1537, ein in solchen Arbeiten bewährter und bisher in Genua vielbeschäftigter Italiener, Architekt und Bildhauer, nach Granada kam: Niccolò da Corte. Ihm ist es zu verdanken, dass wenigstens ein Stück des Palastes als eine auf der Höhe der Zeit stehende Leistung bezeichnet werden kann.

Geboren zu Cima am Luganersee, Sohn des Francesco da Corte, scheint er die Kunst in Mailand gelernt zu haben, er nennt sich *sculptor et architectus mediolanensis*. Die Nachrichten über sein Leben und Wirken [1]) beginnen jedoch erst, als er nach Savona (1529) und Genua übersiedelte. In Savona verheiratete er sich mit Marietta, Tochter des Pellegrino di Rolando und der Peretta di Maffeo aus Carona, die ihn nach Spanien begleitete und überlebte. Schon seine erste bekannte Arbeit war für Spanien bestimmt gewesen: ein Brunnen, den er gemeinschaftlich mit Pace Antonio Sormano ausführte. In demselben Jahre lieferte er die Terrakottagruppe eines Santo Sepolcro, zehn Statuen für die Disciplinanten von Sta. Maria di Castello. Sein frühestes erhaltenes Werk in Genua ist das Portal des Palastes Salvago an der gleichnamigen Piazzetta.

Hierauf trat er in Geschäftsverbindung mit Gio. Giacomo della Porta, Sohn des Bartolommeo, aus Porlezza, dem Vater des berühmteren Guglielmo. Nach Vasari war dieser ein Schüler des Gobbo von Mailand; spätere haben ihn mit dem jüngeren römischen Giacomo, der für Pius V arbeitete und dessen Leben Baglione (p. 80 f.) beschrieben, verwechselt. Das Hauptwerk dieser Genossen ist eines der wenigen genuesischen Skulpturdenkmäler, die in der Kunstgeschichte Erwähnung gefunden haben, und das erste, bei dem Anklänge an Michelangelo's Stil auftreten: das altarartige Grabmal des Giuliano Cibo, Bischofs von Girgenti, sieben Statuen, im Dom zu Genua. Bei diesem Anlass war durch Zuziehung des Guglielmo ein Dreibund entstanden. Die Verteilung der Statuen unter die Genossen ist nicht leicht: die des

[1]) F. Alizeri a. a. O. V, 227 ff.

Heilands ist wohl sicher von Gian Giacomo; Vasari schreibt den Moses dem Guglielmo zu, dem auch die zwei Apostel gehören dürften; Corte waren vielleicht Reliefs und Quadratur zugefallen.

Da das Konsortium auch Arbeiten für den Staat lieferte, z. B. im Jahre 1532 die Fenster für den grofsen Saal *(Aula magna)* des Palastes der Signoria und wahrscheinlich auch das Ciborium der Johanniskapelle, Gian Giacomo insbesondere die Bildnisstatuen für den Palast von S. Giorgio, so konnten, Dank der Protektion genuesischer Herren, die bei solchen Gelegenheiten wohl auch ein Prachtstück als Maklergewinn für sich herausschlugen, Aufträge des Auslands nicht ausbleiben. In Folge davon musste die Zahl der Genossen vermehrt werden. Im Jahre 1538 war sie auf neun *Socii* gestiegen, jeder Auftrag von mehr als einem Scudo musste der Gesellschaft übergeben werden. Diese Aufträge bestanden zum grofsen Teil in statuengeschmückten Zierbrunnen für Höfe und Gärten, sowie in Ornamentstücken für Paläste, die man in carrarischem Marmor haben wollte und gleich dort, wo sie verschifft wurden, bearbeiten liefs. Ein aus dieser Fabrik hervorgegangener Janusbrunnen ist noch in Sarzana zu sehen, er war ursprünglich für die Piazza S. Ambrogio in Genua gearbeitet worden.

Unter den fremden Kunden finden sich drei Herren aus der Umgebung des Kaisers, sein Oberstallmeister Johann de Bossu, Ritter des goldenen Vliefses, dem in den Jahren 1533 und 1535 ein Portal und eine Conca nach den Niederlanden geliefert wurden; der Herzog von Alba, und der Admiral D. Alvar de Bazan, »Capitan general der spanischen Galeeren«. Alle drei hatten den Feldzug nach Tunis mitgemacht und vielleicht bei ihrer Rückkehr über Italien in Genua verweilt. Denn obwohl die Kontrakte in ihrer Abwesenheit durch Bevollmächtigte besorgt wurden, so scheint doch die Weisung, bei dem Brunnen für D. Alvar diejenigen im Palast Doria, bei der Balustrade die in der Kirche S. Teodoro zum Muster zu nehmen, auf einen vorhergegangenen Besuch hinzuweisen. Der Kontrakt über dreihundert Baluster (zu 29 soldi) und vierundzwanzig Stücke Karnies von verschiedener Länge wurde am 19. April 1536 mit Gio. Pietro di Passallo und Gian Giacomo abgeschlossen, der dann seinen Sohn Guglielmo und Niccolò da Corte hinzunahm. Kaum aber war diese Arbeit begonnen, als D. Alvar es für passend fand, sich einen italienischen Bildhauer und Maler nach Granada kommen zu lassen. Er wandte sich an Battista di Promontorio de Ferrari, der unsern Niccolò und den Maler Antonio de Semino wählte. Sie verpflichteten sich dem Admiral in Granada oder an anderen von ihm zu bestimmenden Orten zu dienen und erhielten sofort jeder fünfzig kaiserliche Goldscudi, die als Vorschuss ihres vom Tag der Abreise laufenden Salärs angesehen werden sollten (29. Januar und 14. Februar 1537). Semino blieb sechs Jahre in Spanien, Niccolò ist nicht wieder zurückgekehrt.

Das Wunderliche ist nun, dass von diesen ohne Zweifel stattlichen Bauten für den Admiral weder in erhaltenen Denkmälern noch in Beschreibungen und Akten bis jetzt irgend etwas zu ermitteln gewesen ist, und dass unser Lombarde sogleich nach seiner Ankunft an der Alhambra beschäftigt erscheint. Sollte ihn der Admiral dem Marques de Mondejar abgetreten haben, um dem Kaiser den Hof zu machen? Es bleibt jedoch die Möglichkeit, dass jene Brunnen und Ornamente für ein Haus in der Provinz bestimmt gewesen wären, wo die Bazans seit dem Kriege von Granada mehrere Ortschaften als Lehn besafsen. Ich hoffte, hierüber Licht zu bekommen, als ich Gelegenheit hatte, den altberühmten Familienpalast von *El Viso* in der Mancha zu sehen. Hier zwischen Valdepeñas und Despeñaperros hat im Jahre 1585 der

gröfste aus diesem Stammbaum von Seehelden, der Sohn unseres Admirals, bekannt unter dem Namen des Marques von Santa Cruz, einen Landsitz gebaut, als er, hochbejahrt, bei Philipp II in Ungnade gefallen, sich in diese Einsamkeit, nördlich von der finstern Mauer der Sierra Morena, zurückzog. Er errichtete ihn als Vermächtnis, oder, wie es in der Inschrift der Kapelle heifst, als ein *illustre mnemosynon* für die Seinigen. Die Anregung hatte wohl der Palast Andrea Doria's in Genua (1529) gegeben. Von aufsen zwar hat dieser Ruhmestempel nichts Illustres: ein nackter Mauerwürfel aus Bruch- und Backsteinen mit magerem Cinquecentoportal; um so überraschender ist, was uns in Vestibül und Cortile empfängt. Zwei tiefe, auf je vierzehn starken Pfeilern ruhende Loggien sind bedeckt mit Freskomalereien. Unter Gewölben voll grotesker Phantasien, zwischen Götter- und Römerhistorien und gemalten Statuen zieht die bilderreiche Epopöe seines stürmischen Lebens und der spanischen Geschichte eines halben Jahrhunderts, an uns vorüber: Ansichten der Küsten des Mittelmeeres und des Ozeans, die er befahren, der Städte, die er beschossen oder befreit, der Seeschlachten, in denen er gesiegt; dies alles jedoch in nüchtern topographischer bulletinhafter Darstellung. Nach der Überlieferung waren Palast und Gemälde das Werk zweier Meister aus der Mancha, die sich in Rom gebildet haben mögen: der Brüder Juan und Francisco Perola.[1]

Von einem älteren Bau jedoch vermochte ich auch hier kaum etwas zu entdecken, nur ein Zierbrunnen von carrarischem Marmor in dem verödeten Garten konnte auf die Vermutung führen, dass es dieser Palast ist, dem die frühere Marmorvilla des alten Bazan hat weichen müssen.

Wie dem auch sei, Thatsache ist, das Niccolò bereits am 15. November 1537 die grofse Figur der Fama in der rechten Eckfläche des Portals am Alhambrapalast beendigt hatte. Sie wurde von Machuca, Siloe und Julio Aquilés auf 120 Dukaten geschätzt. Rasch folgte die Victoria gegenüber; und im Tympanon eine Relieffigur der Abundantia. Dann aber kam eine zehnjährige Unterbrechung der Arbeiten. Zu unserem Erstaunen finden wir ihn in den Jahren 1539—41 mit den Malereien eines Retablo für die Kirche von Gava beschäftigt, für die er 52 Dukaten erhält. Er heifst da *Nicolasin pintor*.

Die Herstellung eines Baumodells im Jahre 1539 (als der Kaiser in Toledo die Cortes versammelte) und die Übersendung der Risse, die Errichtung eines Prachtbrunnens am Aufgang zum Schloss, die Bestellung eines grofsen Marmorkamins in Genua, — alles um den Anfang der vierziger Jahre — scheint auf einen erwarteten Besuch Karls V hinzuweisen.

Der ihm gewidmete Brunnen unter der Torre de Justicia war eine Idee des Marques de Mondejar, D. Luis de Mendoza. Die Zeichnung machte Machuca, sein Stil ist in der Betonung des Flächenhaften, der dorischen Pilasterordnung, den runden Reliefs erkennbar. Da aber Corte die Steine besorgte (*piedra parda* von Sierra de Elvira), so hat man vermutet, dass er auch an der Ausführung beteiligt gewesen sei. Dafür würde sprechen seine frühere grofse Praxis in solchen Prachtbrunnen, die Eleganz der Ornamente, der italienische Geschmack der Figuren.

Ein langes ganz flaches Viereck von 36 Ellen Länge und 6 Ellen Höhe wird gegliedert durch sechs dorische Pilaster. Zwischen dem zweiten und fünften baut sich die ebenfalls dicht an die Mauer gepresste Brunnenfassade auf. Über dem äufserst schmalen Wassertrog steht eine Art Sockel mit den burlesken Masken der Flüsse Genil,

[1] *Palomino*, El museo pictórico III, 267. *Ponz*, Viage en España XVI, 54 ff.



[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]

[illegible]



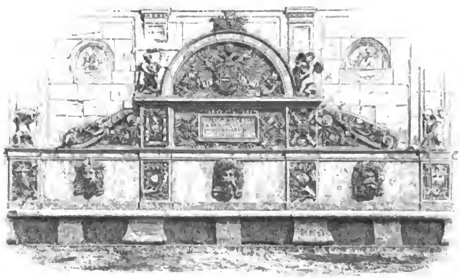
SÜD-PORTAL AM PALAST KARLS V IN GRANADA

ENTWORFEN VON PEDRO MACHUCA, AUSGEFÜHRT VON NICCOLÒ DA CORTE

[illegible] D. K. PREUSS. KUNSTSAMML. [illegible]

Darro und Beiro als Wasserspeier, Zwergpilaster enthalten das Wappen des Alkaiden und die Granate. Darüber, in dem mittleren Fünftel, ein Aufsatz mit der Widmungstafel, flankiert von Doppelschnecken und bekrönt durch ein Halbrund mit dem kaiserlichen Wappen. Zu den Seiten zwischen den Pilastern jetzt ganz verwitterte Medaillons: Herkules mit der Hydra, Phrixos und Helle, Apoll und Daphne, Alexander; mit den entsprechenden Devisen: *Non memorabitur ultra; Imago mystica honoris; A sole fugante fugit; Non sufficit orbis.*

Der grofse Kamin wurde im XVII Jahrhundert bei Gelegenheit eines Besuchs Philipps IV auseinander genommen und das Gewände für einen Altar der als Kapelle



Der Brunnen Karls V auf dem Alhambrahügel.
Entworfen von Pedro Machuca.

geweihten Moschee verarbeitet. Das lascive Relief der Leda, nebst zwei Nymphen, welche einst den Mantel zierten, erhielt einen Platz über dem Eingang des Korridors. Die greulichen Satyrn aber wurden dem Altar bestimmt und stehen dort bis auf diesen Tag, als Text zu Betrachtungen über die verschiedenen Begriffe der Zeiten und Völker von Weihe und Entweihung.

Erst im Jahre 1548 ging man an den oberen Teil des Südportals. Am 26. Oktober verpflichtet sich Niccolò, die grofsen Statuen und die vier Reliefs der Stylobate herzustellen; er verlangt 1400 Dukaten, der Alkaide bietet 1100, die Entscheidung wird auf die schliefsliche Schätzung vertagt. Er muss damals schon leidend gewesen sein; wenigstens scheint seine Bemühung, einen Gehülfen aus Italien zu bekommen, auf die Besorgnis hinzudeuten, dass er der körperlichen Leistung der Marmorarbeit nicht mehr gewachsen sei. Schon am 1. Mai, dann am 1. November schreibt er nach Genua an Pietro Ponserto, ihm einen *socio e fratello* zu verschaffen; er verspricht diesem die Hälfte aller seiner Arbeiten nebst dem Gewinn; zunächst *una finestra nel palatio real da lambra di Granata*, womit jene plastischen Arbeiten gemeint sind.

Ponserto wählte den Nicolò de' Longhi aus dem Mailändischen, den Schwiegersohn des Porta, der für sich und zwei Begleiter (*laborator et famulus*) fünfzig Scudi Reisegeld erhält. Wirklich hat Corte die Vollendung dieses »Fensters« nicht mehr erlebt; ein Aktenstück seiner Witwe trägt das Datum des 29. Mai 1555. Aber der Name Longhi's kommt in den Granadinischen Papieren nicht vor: die Vollendung besorgt der Gehülfe und Glaser Juan del Campo; die Taxation durch Siloe und Luis Machuca ergab 1290 Dukaten.

Die beiden Zwickelfiguren scheinen die Genien der Geschichte zu bedeuten: Flügelweiber, mit grofsen Tafeln lesend und schreibend beschäftigt. Die Reliefs: Raub der Amphitrite, Triumph Neptuns, Tritonen, enthalten Anspielungen auf die Seesiege in Afrika. Alles ist mit freier Benutzung der Machuca'schen Zeichnung von 1548 ausgeführt worden.

Die Art Niccolò's passte zu dem Stil des Palastes; die grofsen Figuren, besonders die unteren, sind plastisch gedacht in Formen und Wurf und nicht ohne Gröfse, der etwas breite Schnitt der Köpfe, die Verhältnisse zeigen die Bekanntschaft mit der Antike, die Modellierung des Nackten das Studium der Natur, die trefflich für die Fernwirkung berechnete faltenreiche Gewandung mailändische Art. Zeichnung und Stil der Reliefs sind tadellos. —

Die weitere Baugeschichte des Palastes fällt aufserhalb des Rahmens dieses Versuchs. Nach Pedro Machuca's Tode (1550) folgte ihm sein Sohn Luis. Bald nahm die Arbeit unter dem Walten spanischer Schlossvögte und bei fortwährend versagendem Geldzufluss jenes verzweifelte Tempo an, welches die nationale Verbindung zäher Beharrlichkeit mit unerschütterlich-fatalistischem Phlegma zu ergeben pflegt. Die folgenden Baumeister, Juan de Orea, der Schwiegersohn Machuca's († 1583) (der Palast blieb also über ein halbes Jahrhundert in der Familie), und Juan de Minjares († 1599), waren auswärts beschäftigt und kamen fast nie her. Der Morisken-Aufstand (1568) brachte eine Unterbrechung; aber noch bis 1644 ist fortgearbeitet worden, da endlich kam der tötliche Stillstand, wie ein Fluss des Atlas im Sande der Sahara versiegt.

Das Thörichte und Ärgerliche dabei ist, dass die Hauptsache doch gethan war, und nur das gerade unterblieb, von dem die Erhaltung und Benutzung des Gebäudes abhing: die Bedachung und das Zimmerwerk.

Seitdem steht der italienisch heitere Palast da im zerrissenen Trauermantel des Verfalls; wie ein exotischer Baum, der unter feindseligem Himmel in der Krone abstirbt. Wenn er dennoch in den Wintern dieser Jahrhunderte nicht zur Ruine geworden ist, wenn im Ring des Patio noch kein Weichen zu entdecken ist, so beweist das die Trefflichkeit der Konstruktion und die erhaltenden Eigenschaften der Atmosphäre.

Der kaiserliche Gründer aber hat seine Schöpfung nie gesehen, nie wieder ist er nach Granada zurückgekehrt. Jene Pausen der Erholung angesichts der blühenden Ebene und der erhabenen Gebirgswelt, inmitten des phantastischen Zaubers fremder Vergangenheit, belebt durch »Ritterspiel und frohe Tafel«, sie sind ein Traum geblieben. Und als er durch Alter, Misserfolge und körperliches Leiden verstimmt, noch einen Abend der Ruhe sich erzwingen wollte, hat er ihn in einem ganz anderen Hause gesucht. Dort mögen ihm Gedanken an diesen Palast seiner Jugend höchstens einmal gekommen sein, wenn er in den schweigsamen Hallen des Klosters von S. Jeronimo den Text des Propheten vorlesen hörte, von »Königen, die Trümmer bauen«.

DIE HERSTELLUNG VON WANDTEPPICHEN IN BERLIN

II

CHARLES VIGNE

VON PAUL SEIDEL

Die Wandteppich-Manufaktur Merciers war durch die thatkräftige Unterstützung König Friedrichs I und der in Frage kommenden Beamten, sowie durch die grofsartigen Bestellungen des Hofes zu einer Blüte gelangt, wie sie in Berlin nicht wieder erreicht werden sollte. Wenn auch der gröfste Teil der Wandteppiche in Folge von Vernachlässigung und schlechter Behandlung wieder zu Grunde gegangen ist, so ist doch das Erhaltene von höchster Bedeutung für uns. Die noch heute vorhandenen Stücke verdanken ihre Erhaltung der ausgezeichneten Arbeit und dem Material, welches fast durchweg aus Seide und Metall besteht, und dann auch dem Umstande, dass sie wegen ihrer historischen Darstellungen doch noch in den Zeiten gröfster Nichtachtung für zu wichtig gehalten sind, um sie in die Rumpelkammer zu werfen oder für einige Groschen zu verschleudern. Dagegen haben sich aus der Zeit König Friedrich Wilhelms I und Friedrichs des Grofsen, obwohl die Zeit uns so viel näher liegt und obwohl die Produktion der Berliner Manufaktur eine ganz bedeutende war, sicher nachweisbare Stücke sehr wenig erhalten. Der Grund liegt darin, dass die Tapissiers nicht mehr für den Hof allein in Anspruch genommen werden, sondern sich wegen mangelnder Aufträge an das gröfsere Publikum wenden mussten, so dass in Folge dessen ihre Wandteppiche billiger und schlechter werden. Vor allen Dingen fehlen die Aufträge auf grofse historische Darstellungen wie unter König Friedrich I, bei denen auf die gute Qualität ein ganz besonderes Gewicht gelegt wurde. Eine Pension von 200 oder 400 Thalern konnte nicht genügen, einer Fabrik, welche mit so viel Leuten und so kostbaren Materialien arbeitete, den genügenden Halt zu geben. Friedrich Wilhelm I kaufte zwar hin und wieder Wandteppiche und es finden sich Zahlungsanweisungen an Charles Vigne im Jahre 1733 auf 3500 Thaler, 1735 auf 4000 Thaler, 1739 auf 3000 Thaler, aber diese Aufträge genügen nicht, den grofsen Betrieb in regelmäfsigem Gange zu erhalten. Unter Friedrich dem Grofsen scheinen die Ankäufe von Wandteppichen eher ab- als zugenommen zu haben, und wir müssen annehmen, dass der König keine besondere Vorliebe für diesen Wandschmuck hatte, denn in keinem der von ihm neu erbauten

Schlösser sind irgendwo Wandteppiche angebracht und nur im Stadtschloss zu Potsdam finden wir in einem nicht vom König bewohnt gewesenen Raume eine Bespannung der Wände mit von Vigne nach Entwürfen Lesueurs angefertigten Wandteppichen.

Nach dem Fortgange Merciers spielte der schon erwähnte Jean Barraband II die Hauptrolle als Tapissier. Er gründete im Jahre 1720 mit dem Kaufmann Charles Vigne ein Kompagniegeschäft, welches nach dem Tode Barrabands von Vigne allein fortgeführt wurde. Über die Erbschaftsstreitigkeiten zwischen den Hinterbliebenen Barrabands und Vigne ist ein grofses Aktenmaterial vorhanden, von dem ich das Wichtigste hier veröffentlichen will, damit es zur Grundlage für weitere Forschungen auf diesem Gebiete dienen kann.

Friedrich Wilhelm I machte den grofsartigen künstlerischen und wissenschaftlichen Bestrebungen seines Vaters ein jähes Ende und die Mehrzahl der Künstler verliefs Berlin, um sich meistens nach Dresden zu wenden, wo sie gastfreundlich aufgenommen wurden.

Sowie ein grofser Teil der vorhandenen Edelsteine und Kostbarkeiten au Befehl des Königs verkauft werden musste, so wurde auch eine grofse Partie des Bestandes an Wandteppichen, 168 Stück, an Jean Barraband verkauft, oder vielmehr es sollte ihm dafür die Summe von 1100 Thlrn. auf zu liefernde neue Wandteppiche angerechnet werden:

»Lesquelles tapisseries au nombre de cent soixante huit pièces le dit Barraband reconnait que la dite Excellence (der Obermarschall von Printzen) lui a fait livrer pour le prix et somme de onze cent Risdalles argent courant, la quelle somme de onze cent Risdalles le dit Barraband s'oblige de precompter et passer en recepte sur le prix des tapisseries de haute lisse de sa Manufacture que la dite Excellence au haut nom de Sa Majesté luy ordonnera de faire de la qualité et prix desquelles son Excellence conviendra avec le dit Barraband avant de les entreprendre et luy en fera payer le prix après la déduction faite des onze cent Risdalles cy dessus en foy de quoy la ditte Excellence et le dit Barraband ont signé les presentes double, fait à Berlin le 4 avril 1714.

(gez.) Jean Barraband. M. B. de Printz.

Man sieht aus diesem Kontrakt, dass wenigstens die Absicht zur Neuerwerbung von Wandteppichen vorhanden war, aber grofs ist das Interesse jedenfalls nicht, denn bis zu seinem Tode am 7. August 1725 hat Barraband erst einen Teppich, »worauf Marlborough« dargestellt war, geliefert, welcher mit 191 Thalern 4 Gr. 6 Pf. auf die 1100 Thaler zur Anrechnung kam, indem als Preis der Quadratelle 23 Thaler festgesetzt wurden. Die Tapissiers Gebrüder Coulloudon hatten den Preis der Elle vorher auf 30 Thaler taxiert, während Direktor und Rektor der Akademie in ihrem ausführlichen Gutachten nur zu einer Schätzung von 16 Thalern gelangten.

»Auff Veranlafsung Seiner Königl. Majestät Würkl. Geheimen-Etats-Rath des Herrn von Creutzer Excellentz haben Wir unterfchriebene von der Königlichen Kunft-Academie dasjenige Stück Tapisserie, fo von dem verftorbenen Hoff-Tapissier Barraband verfertiget worden und in denen Königl. Gemächern befindlich ift, genau befichtiget, und die Elle ins quadrat zu Sechszehn Rthlr. taxiret. Die Urfachen warum Wir felbiges alfo hoch taxiret, find folgende:

1) So ift diefes Stück Tapisserie von denen feinften Faden und echten Conturen, fehr mühfahm, forgfältig und dem Gemählde wornach es gemacht worden, gantz ähnlich ausgearbeitet worden.

2) Hat er in den Broderien der Kleider und des Pferde-Zeugs etwas Echt Gold und Silber gebrauchen müffen.

3) Hat er wegen der feine des Stoffes oder der Materie, woraus die Tapete beſtehet, über zweymahl ſoviel Zeit zu einer Elle anwenden müſſen, als zu ſeiner ordinairen Arbeit, die Wir von ihme geſehen, und von welcher er die Elle ins quadrat zu 7 Rthlr. verkaufft.

4) Haben Wir ſeine jährliche Pension und die freye Wohnung vor ſein Hauſs und ſeine Manufactur mit in Erwägung gezogen, und dahero dieſes ſein Stück Arbeit, über doppelt ſo hoch, als er ſeine andere ordinaire Arbeit verkaufft, aber auch nicht höher taxiren können.

Die gantze Höhe der Tapete iſt . . 4½ Ellen
Die gantze Breite iſt . . . . . 1¾ Ellen

ſolche ins quadrat multiplicirt
Machet . . 8⅞ quadrat Elle.

u. ſ. w. Und alſo vor das gantze Stück Tapet die Summe von 133 Thlr.

(gez.) F. W. Weidemann, Gericke,
Acad. Direct. Acad. Rector.

Nach vielem Hin- und Herstreiten über diese Taxe wird schliefslich vom König die Mitte zwischen beiden Summen gewählt.

Der Tod Jean Barrabands gab überhaupt zu einigen Auseinandersetzungen Veranlassung, durch welche wir einen Einblick in den Umfang seiner Thätigkeit gewinnen. Für die Pension von 400 Thalern, welche Barraband genossen hatte und für die freie Wohnung in der heutigen Akademie traten eine ganze Reihe von Bewerbern auf. Mercier hatte seine Manufaktur im alten Packhof gehabt, doch scheint er alle Materialien u. s. w. mit nach Dresden genommen zu haben, denn sie werden nicht wieder erwähnt. Im Jahre 1718 hatte Barraband die Grotte im Lustgarten, wohin später die alte Börse verlegt wurde, als Arbeitsraum, doch tauschte er in demselben Jahre mit dem Strumpfwirker Duchesne, welcher im heutigen Akademiegebäude, gegenüber der Universität, seine Arbeitsräume hatte. Dafür musste Barraband noch die Verpflichtung für ein zinsenloses Darlehn von 1000 Thalern, welches dem Vorgänger Duchesne's, Henry Delon, vom Könige gewährt war, übernehmen.

Im Juli des Jahres 1720 verband sich Jean Barraband mit dem Kaufmann Charles Vigne zu einem Kompagniegeschäft, in dem Barraband die Herstellung, Vigne aber den Vertrieb der Wandteppiche zu leiten hatte. Barrabands ganzes Arbeitsmaterial wurde in das neue Unternehmen herübergenommen und genau spezialisiert. Doch als es nach Barrabands Tode zur Auseinandersetzung zwischen seinen Erben und Vigne kam, beklagte sich letzterer darüber, dass die Preise in dieser Spezifikation zu seinen Ungunsten zu hoch angesetzt seien und dass dieselben herabgemindert werden müssten. Diese Spezifikation ist dadurch interessant, weil man aus ihr den Umfang des Betriebes in der Werkstatt Barrabands, die Preise der Materialien und die Darstellungen auf seinen Teppichen ersehen kann; sie möge daher hier im Wortlaut folgen:

Specification des Tapisseries, Soyes, Laines, Metiers et Effets que le Sr Barraband apporte dans la masse de la Société contracté cejourd'huy avec le Sr Charles Vigne pour être joint au contract de Société passé entre eux le 15 Juillet 1720. Il est a remarquer que lors de la Société le Sr Barraband était convenu avec le Sr Vigne de metre ses Tapisseries fabriquées et ses autres effets sur le pied que le tout luy coutait, scavoir les Tapisseries comme elles luy revenait a luy meme et le reste comme il l'avait achepté ou fait faire, cependant depuis sa mort Vigne a decouvert qu'il avait été lezé par le dit Barraband de R. 2140 — comme on le pourra voir par le compte suivant.

	R.					
100 ℔ laine passée à 1½ R. la ℔ et qui ne valait que 1 R. la ℔	150	—	—	100	—	—
200 ℔ dito moindre passe à 1 R. et qui ne valait que 18 gr.	200	—	—	150	—	—
648 ℔ dito commune . . . 16 gr.	432	—	—	432	—	—
30 ℔ Laine de carnation . . . à 4 R.	120	—	—	120	—	—
15 ℔ soye fine . . . à 8 R.	150	—	—	120	—	—
10 ℔ dito commune . . . à 3 R.	30	—	—	30	—	—
40 ℔ dito . . . à 2½ R.	100	—	—	100	—	—
9 Metiers avec leur dependance passe à 30 R. et ne valait que 16⅔ R.	270	—	—	150	—	—
3 autres Metiers, les tours, les Devidoir et generallement tous les Ustancilles propre à la Manufacture	150	—	—	70	—	—
15000 Flutes	425	—	—	150	—	—
24 lots d'or et d'arg. . . . à 1 R.	24	—	—	24	—	—
1 Ttur Tapisserie represente le Martire de St Estienne de 5½ aunes de haut et de 4½ aunes de tour	300	—	—	200	—	—
une Tanture de Tapisseries avec or et arg. representant des metamorphoses et dont les grandes pièces sont presque achevée y ayant 20½ aunes de tour defait le tout	600	—	—	400	—	—
17 pièces Tapisseries commencée represent. des fables d'Esope et aux quelles il y a 80 aunes defait qui font en quarre 365 aunes passé à 3⅓ R. l'aune et ne valait que 2¼ R.	1216	16	—	821	6	—
1 Tanture Tapisserie commencée representant des Metamorphoses ce qui est fait	200	—	—	150	—	—
pour ouvrages commencé pour le comte de Hatzfeld	200	—	—	150	—	—
8 Bandes de la Chine avec or et arg. de 5½ aunes de haut et d'une aune de large	1200	—	—	800	—	—
1 dito a Colomne	130	—	—	90	—	—
pour Colomnes commencée ou faites pour le comte de Potocky	150	—	—	90	—	—
pour la ½ d'une Tanture Tapisserie grotesque dont l'autre ½ apartient au dit Sieur Vigne	1300	—	—	1300	—	—
2 pièces Tapisserie l'une representant le chateau de Cöpnig et l'autre Apolon et Minerve	400	—	—	260	—	—
1 pièce Tapisserie de la Chine de 5½ aunes de haute et d'une aune de large	150	—	—	100	—	—
5 pièces Tableaux pour autels avec un Electeur de Saxe	250	—	—	200	—	—
5 pièces Vielles Tapisserie verdure de 22½ aunes de Tour	100	—	—	100	—	—
	8247	16	—	6107	6	—

Als Erben bezw. als Petenten um Pension und Wohnung nach Barrabands Tode treten auf: 1) seine Witwe Judith, geb. Modéra; 2) sein Schwager Guillaume Serres; 3) seine Associés Isaac Barraband und La Jout; 4) sein Kompagnon Charles Vigne und 5) die Gebrüder Coulloudon. Der Witwe war es weniger um die Fortführung der Manufaktur zu thun, als darum, sich der auf der Erbschaft ruhenden Verpflichtung, das oben erwähnte Darlehn von 1000 Thalern zu bezahlen, zu entledigen. Zuerst scheinen Isaac Barraband und La Jout gute Aussichten zu haben, denn es werden ihnen die Räume und eine Pension von 200 Thalern zugesagt, aber später ist von ihnen keine Rede mehr. Der hitzigste Kampf entbrennt zwischen

Serres, welcher eine Schwester Jean Barrabands zur Frau hatte, und Charles Vigne.

Serres begründet sein Gesuch damit, dass seine Gattin als Schwester des Verstorbenen die Geschäfte der Manufaktur aus dem Grunde kenne und dass er aufserdem beabsichtige, zwei seiner Söhne die Teppichweberei praktisch lernen zu lassen. Dann wendet er sich gegen die Ansprüche Vigne's, welcher darauf ausgehe, die Erbschaft mit der Witwe zu teilen. Er verlangt, dass Vigne entweder die ganze Manufaktur übernehme und die Erben baar ausbezahle oder ihm, Serres, die Manufaktur ganz überlasse, damit dieser ihn dann wegen seines Anteils in baarem Gelde abfinden könne. Serres erwähnt bei dieser Gelegenheit, dass er dem Könige bereits früher ein Gesuch überreicht habe. Gegen diese beiden Gesuche richtet sich folgende energische Gegenerklärung Vigne's:

»Refutation de la suite du memoire du Sr Serres.

Les motifs du Sr Serres pour garder la manufacture du feu Barraband sont à l'entendre 1) l'interêt public 2) son propre interêt; on lui cède volontiers le second motif, mais pour le premier il permettra que l'on en doute, puisque toutes ses demarches ne tendent qu'au second qui est son veritable but. Il fonde son premier motif qui est dit-il l'interêt public, sur ce que l'on appelle en bon français des Batons rompus, lorsqu'il avance que cette manufacture a été fondée par son beau père et mise dans un etat florissant par son beau frère. Car il est certain et connu de tout le monde que son beau pére, à la vérité tapissier, a eu beaucoup de peine à subsister et que ce n'a été qu'après le départ du Sr Mercier que le Sr Barraband a été connu pour bon ouvrier, mais il n'a jamais par lui même mis cette manufacture en un etât florissant puisqu'avant d'être associé au ce Vigne il a été souvent contraint de mettre des Tapisseries engage chez feu le Jeune et ailleurs, comme aussi de donner à ses ouvriers des espèces de billet de monaye au moyen desquels ils tachaient d'avoir de quoi vivre en attendant qu'il les payat, et que ce n'a été que depuis l'association et par le moyen du debit que Vigne procurait qu'elle a commencé à fleurir de sorte que l'on peut dire, avec vérité que ce n'est point Barraband mais Vigne qui a rendu cette manufacture florissante et qui a procuré l'interêt du Roy dont Serres se fait si blanc.

Le second et véritable motif c'est le propre interêt du Sr Serres, on le croit charitablement et l'on se donnerait bien garde de le contre-carrer, n'était qu'il est fondé sur une véritable chimère ou plutôt sur un argument, qu'il permettra, puisqu'il n'est pas jurisconsulte, que l'on nomme ridicule. Il pose en fait pour soutenir ce véritable motif que sa belle mère est hérétière testamentaire de defunt Barraband et en même temps que sa femme est héretière ab intestat. Ce sont là assurêment deux choses incompatibles, de l'aveu de ceux qui scavent ce que c'est que matières d'herédité. Mais sans vouloir icy contrecarrer le Sr Serres qui n'a point appris sans doute la jurisprudence, l'on se contentera de repondre à ce motif cheri, que sa belle mère (à present defunte) n'était hérétière que pour sa legitime, que sa femme ne peut être héritière ab intestat qu'au cas que le testament soit déclaré non valable, ce qui n'arrivera jamais ainsi donc tout le droit prétendus sur la manufacture, qu'il dit être tout l'heritage tombe entièrement, puisqu'assurement sa part dans scelle ne pouvant fournir ce qui doit revenir à la veuve, il se verra par consequent obligé de renoncer à l'hérédité, mais posé le cas qu'il persista à vouloir être l'hérétier au droit de sa femme, quel avantage en revient-il à S. M. que le partage ne se fasse ou que le tout reste à luy ou à Vigne? aucun sans doute car ce partage fondé sur le contract de société, ne peut faire aucun tort puis qu'il est équitable et judicieux. L'on est oblige au Sr Serres de la prophétie qu'il debite en avançant que la manufacture perira, si Sa Majesté acquiesce au droit de Vigne, c'est à dire au partage; et de la précaution

qu'il prend pour qu'on ne luy impute pas ce malheur. Mais il voudra bien que, comme il est arrivé à Nostradamus on n'ajoute point foy à cette prophétie, qui ne pourrait passer (encore en lui faisant grace) que pour un être de raison: Et ce d'autant plus que celui qui l'avance ne comprend assurement pas l'interêt de S. M. qu'il semble avoir tant à coeur, à la vérité aprés le sien propre, car; qui empeche le Sr Serres rentier comme il est et qui ne parle que d'argent comptant à dresser une manufacture à contrecarrer celle de Vigne et par la que l'émulation s'en mêlant ou fasse de part et d'autre des ouvrages excellents, mais l'on voit bien ce qui l'empêche, Il est meilleur chirurgien que fabriquant de hautes lisses et le partage se faisant, et ne scachant comment procurer le debit, n'y ou trouver des ouvrier, il se trouverait sans doute embarassé au lieu que Vigne qui à la vérité n'est pas meilleur ouvrier que luy, mais qui a les connaissances et les gens necessaires pour ces sortes d'ouvrages, fera sans contredit l'interêt de Sa Majesté. L'offre du Sr Serres est fort honnête et parle (sic): il offre de l'argent comptant, pour garder tout et ne demande au cas que Vigne garde la manufacture que de voir paraître la somme qui lui reviendra, ou de bons billets de change acceptables par des personnes solvables; il n'y a rien de mieux dit; on n'y trouve qu'une omission, scavoir a quel tau il veut l'interêt de ses lettres, au cas qu'il n'y ait point d'argent comptant; alors on luy repondra, pour le present on s'en tient et l'on demande le partage conformement au contract de société.

La conclusion du Sr Serres est une suite naturelle de son veritable motif c'est à dire son propre Interêt. Il veut employer 10000 R. et élever ses enfants dans la connaissance de la manufacture, qu'il ne connait pas lui-même; aussi se garde-t-il bien d'avancer dans ses conclusions qu'il la fera fleurir. Pour Vigne sans promettre le secours de ses enfants, il assure et confirme ce qu'il a déjà offert, par ses requêtes, il fera fleurir par son credit et au moyen de gens experts cette manufacture, il y fera entrer sans le secours de qui que ce soit 20000 R. appert du memoire c'y joint et augmentera fait à fait le nombre des ouvriers et métiers desquels il s'oblige d'en avoir quinze dans un an, à compter du jour qu'il sera mis en possession et ce moyennant que S. M. lui accorde le logement la pension et que ses ouvriers soient liberés d'enrolements. Il supplie donc S. M. d'ordonner que le partage s'effectue au plutôt ou que suivant l'offre faite par Vigne, Serres et consortes se chargent des pièces entièrement achevées, et laissent à Vigne les métiers, soyes, laines fil comme aussi tous les ouvrages commencés qui se trouvent sur les métiers d'ordonner au surplus qu'il soit mis en possession de la manufacture et de la pension afin qu'il puisse faire travailler aux tentures de tapisseries qui lui sont commises.

Berlin, le 8. 8bre 1725.

(gez.) Charles Vigne.

Man sieht aus diesem interessanten Schriftstück, dass es Vigne an Thatkraft und Temperament nicht fehlte. Das scheint auch dem Könige, welcher für derartige Unternehmungen, die dem Lande Geld erhielten und einbrachten, ein scharfes Auge hatte, klar geworden zu sein, denn wir sehen Vigne wenigstens bald im Besitze der Manufaktur und einer Pension von jährlich 200 Thalern.

Jetzt hören wir aus den Akten längere Zeit nichts von Vigne und seiner Thätigkeit, doch geht aus den späteren Schriftstücken hervor, dass er die Manufaktur fortwährend erweiterte und namentlich auch sich ein Absatzgebiet aufserhalb Preufsens zu schaffen suchte, welches sich bis nach Amerika erstreckte. Zwei Kommis waren auf der Reise, um auf den Messen die Wandteppiche zu vertreiben. Um geschickte Arbeiter zu erhalten, liefs er solche aus Brüssel, Paris und England kommen, kurz, er scheint von aufserordentlicher Rührigkeit gewesen zu sein. Aber der Absatz war nicht der Herstellung entsprechend. Es sammelte sich ein grofses unverkauftes

Lager an und die Vertriebskosten rentierten sich nicht. Um nun eine bessere Unterstützung der Manufaktur von Seiten des Königs zu erlangen, scheint Vigne eine Notiz in die Berliner, holländischen und Hamburger Zeitungen gebracht zu haben, dass er seine Manufaktur von Berlin fortlegen wolle, und in dem mit ihm angestellten Verhör giebt er später auch an, dass ihm an vier verschiedenen Orten hohe Anerbietungen für diesen Fall gemacht worden seien. Bei dem stets darauf bedachten König, neue Manufakturen zu gründen und geschickte Leute ins Land zu ziehen, verfehlte diese Mafsregel ihre Wirkung nicht. Es wurde eine Kommission eingesetzt, um die Angelegenheiten Vigne's zu untersuchen und um ihn über seine Absichten zu befragen. Diese Kommission, aus d'Alençon, Feriet und Sarry bestehend, berichtete durchaus zu Gunsten Vigne's, indem sie namentlich hervorhob, dass ein Verlegen der Manufaktur ins Ausland die Bestrebungen des Königs aufs Schwerste schädigen würde, da dadurch andere Unternehmer abgeschreckt werden würden, sich in Preufsen niederzulassen. Sie befürwortete eine energische Unterstützung der Manufaktur, durch welche so viele Leute unterhalten würden und welche durch ihren grofsen Umsatz viel Geld ins Land brächte. Nach dem Vorschlage der Kommission sollte der König für jeden in Arbeit befindlichen Stuhl 60 Thaler im Jahre als Unterstützung geben, und um der augenblicklichen Verlegenheit Vigne's abzuhelfen, ihm einige Beschläge abkaufen, was dann alle Jahre wiederholt werden müsste. Man sieht, die Vorschläge waren das richtige Mittel, um einem solchen Unternehmen auf die Dauer zu helfen und den Fabrikanten in die Möglichkeit zu setzen, immer baares Geld zur Bezahlung seiner Arbeiter in Händen zu haben. Gleichzeitig mit diesem Bericht sendet die Kommission das Protokoll des Verhöres ein, welches sie mit Vigne angestellt hatte. Leider wird auch hierin nicht näher auf die Fabrik eingegangen, wie in dem vorzüglichen Bericht über Merciers Thätigkeit, welchen ich in dem vorigen Aufsatz veröffentlicht habe, und wir erfahren nichts über die Darstellungen, die Maler der Kartons und über technische Einzelheiten. Trotzdem ist dieses Protokoll von grofsem Interesse. Es lautet:

»Act. Berlin, le 26e Jan. 1736.

1er S'il a une pension et en quoy elle consiste.

1e Rep: En 200 R.

2e S'il est logé gratis dans les Ecuries.

2e Rep: Oui, mais qu'il y a fait plus de 3000 Thlr. de depense pour y placer Sa fabrique, et que s'il s'en va, cette somme est perdue pour luy.

3e S'il y a quelque Sujet de plainte aux quelles on puisse remedier.

3e Rep: Qu'il en a beaucoup, la principale qu'il ne vend que très peu de chose dans les Etats du Roy, que pour rendre sa fabrique une des plus belles, qu'il y ait jamais eu, il a fait venir à Ses fraix et depens, quantité des plus habilles ouvriers de Bruxelles, des Goblins, et d'Angleterre et que pour la pouvoir soutenir, il est obligé de faire voyager deux commis dans les pays Etrangers avec des Tapisseries, que ces commis luy coutent plus de 14 a 1500 R. par an, outre les grands fraix de transport pour les Tapisseries qu'il envoye aux fours de Leipzig, Frankfort en Main, Braunswich et autres endroits, lesquelles depences sont souvent faites sans aucun fruit. De sorte que pour pouvoir continuer une fabrique, qui tant par la consomption, l'accises et l'argent qu'elle fait entrer dans le pais, rapporte beaucoup au Roi, il serait necessaire que S. M. luy accorda en grace une augmentation de pension proportionée à celles qu'on luy offre ailleurs, et que pour les presents qu'Elle a souvent occasion de faire, Elle voulût bien achepter de ces Tapisseries, que par ces moyens il se verrait en Etat de la rendre encore plus considerable.

4e Si la Cour est informé qu'il a mis dans le billet d'Intelligence qu'il veut Etablir sa fabrique dans les pays Etrangers.

4e Rep: Qu'il n'en a pas demandé la permission, mais qu'Elle le doit savoir puisque non seulement il l'a fait mettre dans le billet d'Intelligence mais sur les gazettes de Hollande et de Hambourg.

5e Si dans les pays Etrangers on luy offre de conditions plus avantageuses que celles dont il jouit à present.

5e Rep: Oui de tres considerables en cinq differents endroits ou on luy offre des pensions de 2000—2600—3000 jusques à 4000 R. par an, et luy prendre une partie de ce qu'il fera fabriquer.

6e Quels sont les endroits, ou on les demande.

6e Rep: Qu'il ne pouvait pas le dire.

7e Combien il fait subsister de personnes par sa fabrique.

7e Rep: Plus de 300 en comptant les peigneurs, les filleuses, les Couseuses, les Devuideuses, les Teinturiers et les Tapissiers avec leurs familles qui vivent tous de sa fabrique.

8e S'il a des fils a qui il fasse apprendre la profession de Tapissier pour pouvoir en cas de mort continuer la fabrique.

8e Rep: Oui deux dont il y en a déjà un qui commence à travailler.

9e S'il avait beaucoup de Tapisseries faites.

9e Rep: Pour plus de 68 mille Escus pretes à livrer.

Le 26. Jan. 1736.

(gez.) Charles Vigne.

Der König kam in Folge dieser Berichte in einen Zwiespalt mit seinem Bestreben, dergleichen Unternehmungen von allgemeiner Nützlichkeit zu unterstützen und mit seiner sparsamen Finanzwirtschaft. Vor allen Dingen machte er in gewohnter Weise kurzen Prozess mit dem Plane Vigne's, seine Manufaktur zu verlegen, indem er ihm das einfach bei Androhung der Konfiskation seiner Güter verbot:

»Nachdem Sr. Königl. Majt. in Preufsen Unfer allergnädigfter Herr, fowohl in denen wöchentlichen Intelligentz-Nachrichten, als in denen Frantzöfifchen und Amsterdamer, auch andern gedruckten Zeitungen wahrgenommen, dafs der Kaufmann Charles Vigne feine Tapeten Fabrique aufzugeben und aufser Landes zu ziehen gefonnen fey, höchftgedachten Sr. Königl. Majt. aber diefes des Vigne Unternehmen zu defto gröfserm Mifsfallen gereichet, da derfelbe eine jährliche Pension von 200 Thlr. geniefset;

Als befehlen höchftdiefelbe dem Vigne hiermit, entweder die Fabrique auf dem vorigen Fufs annoch weiter zu continuiren, oder fonft was anders anzufangen und bey Vermeidung der Confiscation aller feiner Güther nicht aus dem Lande zu gehen, noch fich dergleichen jemahls zu unterftehen.

Signatum Berlin den 21ten Februarii 1736.

An den Kaufmann
Charles Vigne.

(ohne Unterfchrift.)

Da der König aber wohl selber einsah, dass etwas zur Unterstützung der Manufaktur geschehen musste, so erhöhte er durch Ordre vom 2. Mai 1736 die Pension Vigne's auf 400 Thaler, eine Mafsregel, welche allerdings so gut wie gar keine Wirkung ausüben konnte. Gleichzeitig befahl er eine Überwachung der Fabrik und regelmäfsige Berichte über deren Thätigkeit. Aus diesen Berichten können wir noch heute einen Einblick in den Umfang der Manufaktur gewinnen, da auch die Anzahl der Arbeiter genau angegeben wird:

»Pendant l'absence du Marchand Manufacturier Charles Vigne, nous avons visité sa fabrique, qui est en bon état. Elle consiste en:

26: Metiers montés et travaillant
2: dit. vuides
31: Compagnons
10: Aprentifs
1: Peintre.

La fille ainée nous a dit qu'ils avoyent plusieurs Ouvriers en ville, savoir:

146: Pers: pour preparer les laines, les battre, les corder et filer
18: Pers: pour les doubler et faire les chaines
6: Pers: pour teindre les laines
12: Pers: pour les devider
8: Pers: pour devider la soye
20: Pour coudre les Tapisseries.

Berlin le 8e Mars 1737.

(gez.) Feriet. Sarry.

Die späteren Berichte dieser Art zeigen eine allmälige Abnahme aller Arbeitskräfte und der in Gang befindlichen Stühle. Im Oktober 1737 ist die Anzahl der arbeitenden Stühle nur noch 21 und anstatt 31 Personen sind nur noch 25 an denselben thätig. Vigne giebt als Erklärung an, dass der geringe Verkauf seiner Fabrikate ihn zur Entlassung von Arbeitskräften zwinge. Um den Umsatz zu heben, wünscht er, dass die Einfuhr von französischen Wandteppichen gänzlich verboten werden möchte, und versichert, dass innerhalb der letzten beiden Jahre allein in Berlin mehr als 30 aus Frankreich eingeführte Beschläge von Wandteppichen verkauft worden seien. Dem Einwand, dass seine Fabrik sich auch bei dem gänzlichen Verbot der Einfuhr nicht werde halten können, da fremde Wandteppiche bereits 40 Prozent Eingangszoll bezahlen müssten, begegnet Vigne mit einer Auseinandersetzung über den Unterschied des Wechselkurses, wodurch diese Steuer in Wirklichkeit auf 15 Prozent heruntergesetzt würde. Als Hauptquelle von den nach Berlin eingeführten Wandteppichen wird bei dieser Gelegenheit Aubusson genannt. Aufser diesem Verbot der Einfuhr von fremden Wandteppichen verlangt Vigne noch eine Prämie von 7 bis 8 Prozent auf von ihm aufser Landes verkaufte Wandteppiche. Trotzdem seine Vorschläge lebhafte Befürwortung finden, bleibt doch schliefslich Alles beim Alten und die Fabrik geht immer weiter zurück, so dass ein Jahr nach dem Regierungsantritt des grofsen Königs die Visitation folgenden Bestand ergiebt:

»Actum Berlin le 10 Mai 1741.

Apres avoir visité et examiné la fabrique de Charles Vigne Marchand Manufacturier en Tapisseries, nous avons trouvé, qu'elle est diminuée depuis notre derniere visite de

1: metiers montés
5: Compagnons
3: Aprentifs

de sorte qu'elle consiste a present en:

16: metiers montés
11: vuides
21: Compagnons
3: Aprentifs
2: Peintres.

Ces ouvriers travaillent dans la maison. Ceux qui travaillent en ville sont:

135: Personnes, pour preparer les laines, les battre corder et filer

15: Person. pour les doubler et faire les chaines
5: Pers: pour teindre les laines
12: Pers: pour devider les laines
8: Pers: pour devider les sojes
20: Pers: pour coudre les tapisseries.

Le Sr Vigne nous a déclaré, qu'il serait contraint de diminuer sa fabrique, dans la suite considerablement si le Roy n'avait la bonté de luy achetter tous les ans, pour quelques miliers d'escus des tapisseries qu'il fabrique.

Cette fabrique étant tres considerable et en bon étât, nous avons l'honneur de representer à Votre Excellence qu'il depend d'Elle dans conferer avec le Conseil d'Etat, car au cas que Charles Vigne vienne à congédier les ouvriers nous craignons, qu'il ne s'établisse une pareille fabrique ailleurs, qui ruinera la notre entiérement. Surtout si on l'établit dans le voisinage.

(gez.) Feriet. Sarry.«

Trotz aller vergeblichen Bemühungen Vigne's, eine ausgiebige Unterstützung für seine Fabrik zu erlangen, versucht er immer von Neuem, ein thatkräftiges Interesse beim König zu erwecken, und wird dabei von den Visitationskommissaren ebenso vergeblich unterstützt. Im März 1742 erklärt Vigne dem Kommissar Feriet, dass er die Fabrik nach und nach eingehen lassen müsse, wenn der König ihm nicht jährlich für 10 000 bis 12 000 Thaler von seinen Arbeiten abkaufen würde:

»Je vous avoue Mons. qu'il est bien facheux pour moy d'avoir fait les depenses que j'ay faites à faire venir ces ouvriers des pays étrangers à mes frais et depens avoir fait faire pour plus de dix mille Escus de desseins pour mettre la fabrique dans l'estat ou Elle est et etre à la Veille de voir tomber une des (plus) belles fabriques qu'il-y-ayt en Europe, et que le Roy n'aurait pu establir sur le pied qu'elle est, quand même il y aurait sacrifié cent mille escus.«

Auch der Staatsminister von Brandt erhält gleichzeitig ein längeres Schreiben Vigne's, in dem von Neuem in eindringlichster Weise um Unterstützung seiner Fabrik gebeten wird. Vigne weist darauf hin, dass, die Frauen und Kinder einbegriffen, 380 bis 400 Menschen von der Fabrik leben, welche durch Aufgabe derselben zu Bettlern würden, und dass in Folge des Krieges auch im Auslande fast nichts verkauft würde, so dass sein Lager schon den Wert von 99 000 Thalern erreicht habe. Vigne zieht auch einen Vergleich mit der Pariser Gobelinmanufaktur, welche dem König von Frankreich Millionen gekostet habe und welche trotzdem den gröfsten Teil ihrer Fabrikate zu hohen Preisen an den König verkaufe; eine Aufeinanderfolge von Gedanken, wie sie sich in den zahlreichen Gesuchen dieser Zeit immer wiederholt, ohne dass Vigne einen nachhaltigen Erfolg erzielen kann. Alle möglichen Vorschläge werden von dem rührigen Unternehmer gemacht, um einen gröfseren Absatz zu erzielen, u. a. auch der, dass die katholischen Klöster aufgefordert werden sollten, durch Ankauf von Wandteppichen die Fabrik zu unterstützen. Dieser letzte Vorschlag findet die ganz besondere Befürwortung des Ministers, weil dadurch keine lästigen Verpflichtungen übernommen werden und man dann wenigstens Alles gethan hätte, was man könnte. (!) Gröfseren Anklang als dieser billige Ausweg findet beim König der Vorschlag zur Veranstaltung einer Lotterie, um durch dieselbe eine gröfsere Anzahl von Wandteppichen abzusetzen. Die Genehmigung dazu wird am 3. Juli 1744 durch folgende eingehende Ordre des Königs erteilt:

»Sr. Königl. Majestät in Preufsen p. p. Unferm allergnädigften Herrn, ift von dem hiefigen Kaufmann Charles Vigne immediate allerunterthänigft vorgeftellet und

nachgewiefen worden, wie feine wohl reussirte Fabrique von Tapeten de haute lice bisher im Stande gewefen, einen grofsen debit fowohl aufser- als innerhalb Landes zu machen, und dadurch ein considerables Waaren Lager zu erhalten; Höchftdiefelben haben auch felbiges genau examiniren lafsen, und dafs folches in mehr als 100 m. Rthlr. der fchönften wohlgearbeiteten und choisirten Tapeten beftehe, befunden. Nachdem nun aber bemeldeter Vigne durch bewehrte Gründe erwiefen, dafs die bisher in verfchiedenen Staaten Teutfchlands und Europa, ja felbft America, wohin er feine Tapeten mit fo grofsen success debitiret, gefchwebte Kriegs-Troublen und dadurch mit leidende Commercium, auch diefen feinen Debit faft mehrentheils unterbrochen, und er dadurch den gehabten Abfatz von Waaren dergeftalt verlohren, dafs derfelbe, da die in feiner Fabrique arbeitende Leuthe, wann felbige fich nicht verlauffen und das Land verlafsen folten, beftändig in Arbeit erhalten und bezahlet werden müfsten mehr fertig gemachet, als debitiret werden könten, er aber den dazu erforderlichen importanten Verlag nicht aushalten, und wann die Fabrique nicht zu Grunde gehen folte, Sr. Königl. Majeftät zu derfelben conservation kein ander Mittel vorzufchlagen hätte, als welche den Abfatz der vorhandenen fertigen Waaren mit fich führete, folches aber am füglichften durch eine avantageuse Lotterie gefchehen und felbige dem publico, befonders aber Sr. Königl. Majeftät hohen und niedern collegiis angenehm gemacht und empfohlen werden möchte. Mehr höchftgedachte Sr. Königl. Majeftät auch in consideration, dafs diefe Tapeten-Fabrique dero Residentz und davon mit lebendem Lande viel Vortheil ftifftet, den von dem Vigne folchen Behufs eingegebenen Plan und zu defsen Ausführung erbethene Commissarios, den geheimen Rath Klinggraeff und Hoffrath Francheville allergnädigft approbiret haben; Als lafsen fie diefes dero General Ober Finantz-Krieges- und Domainen-Directorio hiermit bekandt machen, und wollen, dafs folches die nöthige notificationes und an alle hohe und niedere collegia mit dem Anfügen ergehen lafse, dafs Sr. Königl. Majeftät zum allergnädigften Gefallen gereichen würde, wenn ermeldte Collegia famt oder fonders diefe Lotterie, nachdem eines jeden Umftände folches litten, durch Nehmung ein oder anderer Loofe zu befordern, fich aus gutem Willen und ohne Zwang resolviren, und Sr. Königl. Majeftät auch dadurch zugleich den vor dero Landesväterl. intention zu conservirung einer fo nützlichen Manufactur wodurch viel fremd Geld ins Land gezogen, und viel einheimifche im Lande behalten werden könte, hegenden Eiffer und respect an Tag legen wolten, geftalt dann Sr. Königl. Majeftät aus denen bey Ziehung der Lotterie Ihro von Zeit zu Zeit vorzutragenden Liften allergnädigft wahrzunehmen wünfchten, wieweit fich dero Collegia und andere auch aufser denenfelben arbeitende befoldete Bediente diefer zum Beften des Landes gereichenden Angelegenheiten annehmen, und fich darin famt oder fonders darbey diftinguiren würden. Das General Directorium hat diefes alles, fo viel an ihm ift pflichtmäfsig zu beforgen, und darunter das nöthige weiter zu verfügen.»

König Friedrich liefs es aber nicht bei dieser Aufforderung bewenden. Er erliefs am 20. Januar 1745 eine sehr energisch abgefasste Ordre, als ihm von Vigne angezeigt war:

»wie aufser den Collegiis zu Geldern, Gumbinnen und Meurs faft alle die andern auf diefe Unfere fo gnädige Invitation ein fo gar fchlechtes Augenmerk gehabt, dafs fogar von den Collegiis einer Unferer erften Haupt Städte nur ein eintziges Loos bishero genommen worden, Wir aber Uns eines weit andern Effects Unfers allergnädigften Gefinnens um fo weit mehr vermuthet, dafs obwohl das gantze Werk zum Beften des Landes und Erhaltung vieler Hundert armen Leute gereichet, wozu ein jeder von felbft nach feinen Umftänden etwas beyzutragen fich ein Vergnügen machen werde, Wir darunter nichts positives befohlen, fondern einem jeden in feiner Willkühr ftellen wollen, wenig oder viel zur Erfüllung diefer Lotterie einzufetzen; So ergehet hiermit Unfere anderweite Erinnerung an euch, in Confirmität Unferer unterm 3ten und 16: Julii a. p. allergnädigft bezeigten landesväterlichen Intention befser als vorhin

zu der Lotterie mit Nehmung einiger Looſe zu concurriren, und habt ihr auf alle Weiſe dahin zu cooperiren, daſs Unſere Intention hierunter beſt möglich erreichet werden möge, und in Zeit von drey Monathen an Unſer General-Ober-Finantz-Krieges- und Domainen-Directorium zu melden, wie viel Looſe genommen worden, und wer dabey interessiret ſey? Allermaaſsen Wir Uns davon immediate allerunterthänigſt referiren laſsen, um von dem wohlgeſinnten Eifer, ſo Unſere Bediente, welche des Vermögens ſind, vor Aufhelfung ſo guter Etablissements im Lande haben, deſto mehr überzeuget zu ſeyn, jedoch wollen Wir nicht, daſs zu dieſem freywilligen (?) Beytrag jemand gezwungen werden ſolle etc.«

Von ganz besonderem Interesse ist der gedruckte Plan dieser Lotterie, wie er sich in einigen Exemplaren bei den Akten erhalten hat. Aus ihm erfahren wir nämlich eine ganze Reihe von Darstellungen auf den Teppichen der Manufaktur und auch die Preise werden aus demselben ersichtlich:

Plan Einer von Sr. Königl. Majeſt. in Preuſſen allergnädigſt erlaubten und approbirten Loterie in Berlin, beſtehend In 14 400 Looſen und 3204 theils Geld- theils Hautelisse-Tapeten-Gewinſten, ſo nach Art der Gobelins verfertiget, welche von denen von Sr. Königl. Maj. dazu ernannten Commissariis, dem Hrn. Geh. Rath von Klinggräff und Hrn. Hof-Rath de Francheville, Stück vor Stück examiniret und mit ihren Petſchaften beſiegelt worden.

Gewinn.		Rthlr.
1	Ein Hautelisse-Tapeten Beſchlag, No. 1. ſo extra fein, mit groſſen Figuren, die Hiſtorie des Don Guichotte vorſtellend, und aus 5 Stücken beſtehet	7 500
1	In baarem Gelde	5 000
1	Ein Hautelisse-Tapeten-Beſchlag, No. 2. ſo extra fein, mit groſſen Figuren, die Hiſtorie der Helenae, und den Brand der Stadt Troja repraesentirend, und aus 5 Stücken beſtehet	7 500
1	In baarem Gelde	2 500
1	Ein Hautelisse-Tapeten-Beschlag, No. 3. ſo extra fein, und von des Moliere Comoedien vorſtellet, mit naturellen Figuren, und aus 5 Stücken beſtehet	7 000
1	In baarem Gelde	1 200
1	Ein Hautelisse-Tapeten-Beſchlag No. 4. ſo extra fein, auf einem braunfärbigem Grund, in der Mitte eine groſſe Vase mit naturellen Blumen garniret, nebſt allerhand Zierathen an Orange-Bäumen, Thieren, und gantz kleinen Figuren en Mignature, ſo die vier Theile der Welt repraesentiren, und aus 5 Stücken beſtehet	6 000
2	In baarem Gelde jedes à 600 Rthlr.	1 200
1	Ein Hautelisse-Tapeten-Beſchlag No. 5. ſehr fein, ſo eine Waldung repraesentiret, in deren Mitte ein Berceau mit naturellen Blumen garniret befindlich, und perſpectiviſch iſt, worunter auch Figuren von dem berühmten Mahler Watteau, in 5 Stücken	2 000
1	In baarem Gelde	500
1	Ein Hautelisse-Tapeten-Beſchlag, No. 6. ſehr fein, von einer beſondern neuen Façon, auf einem Schwefel-gelben Grund, mit kleinen Figuren aus dem Italiäniſchen Theatro, in 5 Stücken	2 000
1	In baarem Gelde	400
1	Ein Hautelisse-Tapeten-Beſchlag, No. 7. ſehr fein, mit groſſen Figuren, die Hiſtorie der Psiché vorſtellend, in 5 Stücken	2 000
1	In baarem Gelde	300

1	Ein Hautelisse-Tapeten-Beſchlag, No. 8. ſehr fein, die Hiſtorie des Uliſſes repraesentirend mit groſſen Figuren, in 5 Stücken	2 000
1	In baarem Gelde	200
1	Ein Hautelisse-Tapeten-Beſchlag, No. 9. von einer neuen Façon, mit Indianiſchen Bäumen und Blumen, wie auch Figuren von Watteau, in 5 Stücken	1 500
2	In baarem Gelde, jedes à 150 Rthlr.	300
1	Ein Hautelisse-Tapeten Beſchlag, No. 10. mit Landſchaften, Bäumen und Figuren, von Watteau, in 5 Stücken	1 400
10	In baarem Gelde, jedes à 100 Rthlr.	1 000
1	Ein Hautelisse-Tapeten-Beſchlag, No. 11. mit verſchiedenen Hiſtorien des Don Guichotte, in 5 Stücken	1 000
30	In baarem Gelde, jedes à 50 Rthlr.	1 500
40	In baarem Gelde, jedes à 25 Rthlr.	1 000
1 000	In baarem Gelde, jedes à 10 Rthlr.	1 000
3 000	In baarem Gelde, jedes à 5 Rthlr.	1 500
1	Ein Hautelisse-Tapeten Beſchlag No. 12. wie obiger, mit Spaniſchen ſpielenden und tantzenden Figuren, in 5 Stücken, welcher Beſchlag eine Praemie vor dem erſten groſſen Looſs in baarem Gelde, ſo herauskommt	500
1	Ein Hautelisse-Tapeten-Beſchlag, No. 13. wie obiger, mit Bäumen, Früchten, Häuſern, und Chineſiſchen Figuren, in 5 Stücken, ſo als eine Praemie vor dem zweyten groſſen Looſs in baarem Gelde . . .	500
3 204	Gewinne Rthlr.	72 000

Balance

Einnahme	Ausgabe
14 400 Looſe à 5 Rthlr. fac. 72 000 Rthlr.	3 204 Gewinnſte und Praemien fac. 72 000 Rthlr.

»Avertissement.

Dieſe nur aus 14400 Looſen beſtehende Loterie wird auf einmahl gezogen, ſo dafs das Publicum keinen langen Aufenthalt, der ſonſt bei Loterien, die in verſchiedene Classen abgetheilet ſind, zu beſorgen, auch nicht nöthig hat, die Looſe zu erneuern.

Der Einſatz iſt 5 Rthlr. vor jedes Looſs. Nach der Begierde zu urtheilen, welche verſchiedene Perſohnen zu dieſer Loterie bezeiget haben, ſo hoffet man im Stande zu ſeyn, dieſelbe auf künftige Weyhnachten 1745 zu ziehen; da dann der eigentliche Ziehungs-Tag vorher durch die Zeitungen und Intelligentz-Nachrichten wird bekannt gemacht werden, damit ein jeder, ſo Luſt dazu hat, ſich dabey einfinden könne.

Die Einwickelung, Miſchung und Ziehung der Looſe wird öffentlich, unter der Direction des Königl. Geheimen Raths und Accise-Directoris Herrn von Klinggraeffen, und des Hof-Raths Herrn de Francheville, auf der Börſe allhier geſchehen, welche als hierzu von Sr. Königl. Majeſtät ernandte Commissarii die Looſe oder Billets unterſchrieben, und die in obiger Specification enthaltene Tapeten beſiegelt, und mit denen Numeris bezeichnet haben.

Es werden nicht mehr als 5 pro Cent, und zwar nur von denen Geld-Gewinnſten, zur Beſtreitung der unvermeidlichen Koſten dieſer Loterie abgezogen, von denen Tapeten-Gewinſten aber wird man nicht das allergeringſte abziehen.

Vierzehn Tage nach vollendeter Ziehung der Loterie werden die Gewinſte von denen Herrn Collecteurs ausgetheilet werden.«

Zum Schluss folgen noch die Namen der Kollekteure und die Bemerkung, dass auſserhalb Berlins Loose in allen Postämtern zu bekommen seien.

Einen grofsen Erfolg hatte diese Lotterie jedenfalls nicht, denn Feriet schreibt in seinem Revisionsprotokoll vom 16. August 1746: »Il (Vigne) ne se flatte pas beaucoup que sa loterie aura un grand succès, de sorte que je crainds, que cette belle fabrique ne soit à la veille de tomber entièrement«, und der König gewährte Vigne bereits am 12. April 1746 einen Zuschuss von 500 Thalern, damit er nur seine Arbeiter erhalten könne. In den Jahren 1749 und 1750 wird dann dem Fabrikanten eine Wiederholung der Lotterie gestattet, über welche wir nichts Näheres erfahren.

Gleichzeitig mit der Lotterie, welche den Absatz der Teppiche im Innern befördern soll, wurden auch vom König Schritte gethan, um den Verkauf im Auslande zu heben. Die Gesandten an den verschiedenen Höfen erhalten Anweisung, sich für die Manufaktur zu interessieren und sich für den Ankauf von Teppichen aus derselben zu verwenden.

Im Januar 1751 scheint Charles Vigne gestorben zu sein, denn der König gewährt am 4. Februar d. J. seinen Kindern die freie Wohnung und die Pension, welche ihr Vater gehabt hatte, und verspricht auch, ihre Fabrik zu unterstützen, wenn sie vernünftige Mittel dazu angeben würden. Mit Vigne scheint aber die thatkräftige Seele aus der Manufaktur geschieden zu sein und ihre Thätigkeit verrinnt allmälig im Sande. Nicolai führt in seiner Beschreibung Berlins vom Jahre 1786 zwar noch die Manufaktur als bestehend an, aber der Schlusssatz seiner kurzen Notiz ist sehr bezeichnend für ihren Zustand: »doch wird da nicht immer gearbeitet.« Wie wenig die immer mehr antikisierende Richtung in der Kunst geeignet war, den Geschmack an Wandteppichen zu befördern, darüber haben wir uns schon früher ausgesprochen, und wir können nur annehmen, dass diese schöne Manufaktur mit dem Ende des vorigen Jahrhunderts gänzlich aufgelöst worden ist.

Obwohl uns diese Zeit viel näher liegt als der Anfang des XVIII Jahrhunderts, in dem Mercier arbeitete, so bin ich heut doch noch aufser Stande, ein Verzeichnis derjenigen Arbeiten aufzustellen, welche sich von Vigne erhalten haben. Im Stadtschloss zu Potsdam befindet sich ein Beschlag mit Darstellungen aus dem Leben der Psyche, welche nach den Kartons Blaise Nicolas Lesueurs von Vigne ausgeführt worden sind. Diese Arbeit lässt den Wunsch durchaus berechtigt erscheinen, mehr von Vigne's Wandteppichen kennen zu lernen, und aufserdem liefert sie den Beweis, dass man nicht berechtigt ist, Wandteppiche des vorigen Jahrhunderts nur wegen ihrer schlechten Qualität der Berliner Manufaktur zuzuweisen, wie es noch häufig geschieht. Auch das Bildnis König Friedrich Wilhelms I im Hohenzollern-Museum ist keine schlechte Leistung und mit Wahrscheinlichkeit auf Vigne zurückzuführen.

Der Detailforschung ist auf diesem Gebiete noch ein grofser Spielraum gegeben; möchte diese Arbeit dazu dienen, das Interesse dafür mehr und mehr zu gewinnen, damit die Geschichte unserer heimatlichen Kunst und Kultur endlich zu der Klarheit und Durcharbeitung gelange, wie wir sie uns auf fremden Gebieten längst errungen haben.

STUDIEN ZU MICHELANGELO'S JUGENDENTWICKELUNG

VON JOSEF STRZYGOWSKI

Das Kampfrelief der Casa Buonarroti ist unter den auf uns gekommenen Arbeiten Michelangelo's die erste urwüchsige Äufserung seiner individuellen Richtung. Das wird allgemein zugegeben. Zweifel bestehen dagegen über die Deutung der dargestellten Scene. Bekanntlich gehen darin schon die zeitgenössischen Biographen auseinander. Condivi erzählt, Michelangelo habe auf Vorschlag Polizians den Raub der Deianira und den Streit der Kentauren gebildet. Vasari, der das Relief offenbar erst durch Condivi's Buch kennen lernte, erklärt die Darstellung für den Kampf des Herakles mit den Kentauren.

Auch die Kritik unserer Tage hat keine allgemein befriedigende Lösung gefunden. Burckhardt citierte die Deutung Vasari's mit dem Zusatze »d. h. ein Handgemenge nackter Jünglinge, unter welchen auch Kentauren vorkommen«. Wickhoff schlug die Deutung auf den Kampf der Lapithen und Kentauren vor und änderte bei Condivi Deianira in Deidamia. Grimm und Springer folgten ihm darin. Wölfflin greift neuerdings auf Burckhardt bezw. Vasari zurück und fügt als Erklärung bei: »Wahrscheinlich konnte er (Vasari) sich nicht entschliefsen, dem Condivi zu folgen, weil eine Brautentführung überhaupt nicht dargestellt ist. Die Figur, die von einigen als Weib gedeutet wird, ist durchaus nicht klar als solches gekennzeichnet und findet sich überdies so nebensächlich nur angebracht, als Pendant zu einer anderen Nebengruppe, dass man sich doch scheut, dem Künstler ein so mangelhaftes Erzählungstalent zuzumuten«.[1])

Man sollte meinen, dass Condivi's Deutung authentisch sei, da er ja vorgiebt, ein Gespräch Michelangelo's über dieses Relief mit angehört zu haben, worin der Meister bedauerte, nicht ausschliefslich bei der Skulptur geblieben zu sein, da dieses Werk den Beweis liefere, welche Erfolge er hätte erringen können. Und doch hat man bisher weder Condivi's noch Vasari's Deutung irgendwie mit dem Relief verbinden können. Versuchen wir dies von Neuem. Dass ein Kampf der Kentauren dargestellt ist, ist unzweifelhaft. Die Parteiengruppierung tritt am deutlichsten hervor in der Kämpfergruppe der rechten unteren Ecke, wo ein Mann auf dem Rücken

[1]) Burckhardt, Der Cicerone 5. A. S. 464, Wickhoff in den Mitteilungen des Instituts für österreichische Geschichtsforschung III (1882) S. 419, Grimm, Leben Michelangelo's 6. A. S. 89, Springer, Raffael und Michelangelo 2. A. S. 10, Wölfflin, Die Jugendwerke des Michelangelo S. 13.

eines auf den Vorderfüſsen knieenden Kentauren hockt und diesen mit einem Stein bearbeitet. Lässt sich diese Gruppierung der Kämpfenden nicht durch das ganze Relief verfolgen?

Vor Allem bedarf die Hauptfigur in der Mitte der richtigen Deutung. Wickhoff und ihm folgend Springer sahen in ihr den Bräutigam Peirithoos, Wölfflin wenigstens eine Gestalt von menschlicher Bildung. Nun legt aber schon die Erwägung, dass in der oberen Hälfte des Reliefs wohl die höher gebauten Kentauren erscheinen müssten, nahe, die Mittelfigur für einen solchen zu halten. Ein Blick auf die Bildung ihres Unterleibes bestätigt diese Annahme: die Gestalt erhebt beide Beine: wäre sie menschlich, so müsste sie sitzen. Der Vergleich aber mit der gleichen Bildung des Überganges vom menschlichen Rumpf zum Pferdekörper beim Kentauren in der unteren rechten Ecke zeigt, dass wir einen mit den Vorderfüſsen aufspringenden Kentauren vor uns haben. Besonders bezeichnend ist das zwischen die Beine eingeschobene muskulöse Bauchstück und die schmalen, tierischen Schenkel.

Danach scheint die Deutung Wickhoffs auf den Kampf der Lapithen und Kentauren in der Art, wie er sie gegeben hat, irrtümlich, weil ja gleich seine Hauptfigur, der Peirithoos, fällt. Nicht zu halten ist auch seine Annahme, dass die Mittelfigur nach dem Frauenräuber links dicht neben sich schlage. Springer und Wölfflin haben richtig erkannt, dass sie der stehenden Hauptfigur links gegenüber kämpfe, »welche zum Parieren bereit den Schlag abwarten möchte, um dann mit einem mächtigen Steinblock ihrerseits zum Angriff überzugehen«. Somit sehen wir die Kampfparteien der Gruppe unten rechts hier in den Hauptfiguren der Mitte festgehalten, und es würde, sehen wir von Peirithoos ab, gegen die Deutung auf den Kampf der Lapithen und Kentauren im Allgemeinen nur Wölfflins Einwurf vorliegen, dass eine Brautentführung überhaupt nicht dargestellt sei.

Betrachten wir die stehende Jünglingsgestalt rechts, die von einer anderen um den Hals gefasst wird. Man sah darin bisher zwei mit einander ringende Kämpfer. Der Jüngling schreitet aber offenbar aus dem Kampfgewühl heraus nach vorne. Wehrt er sich nun gegen die ihn umhalsende Gestalt? Ich glaube nicht, denn er müsste sie dann wohl mit dem linken Arm abzustreifen suchen, und die Gestalt auf seinem Rücken müsste sich mit ihrer Linken dagegen wehren. Statt dessen suchen sich beide gegen den Schlag eines an dem Ansatz des Pferdeleibes deutlich erkennbaren Kentauren, der über ihnen eine Waffe schwingt, zu schützen: der Jüngling, indem er beobachtend zurückblickt und die mit der Chlamys bedeckte Hand abwehrend erhebt; die Gestalt auf seinem Rücken, indem sie das Gesicht ängstlich zur Seite wendet und mit der vom Mantel bedeckten Hand den Kopf zu schützen sucht. Ihre Bewegungen sind echt weiblich. Dass die Gestalt thatsächlich eine Frau ist, bestätigt ihr in einen Knoten geschlungenes Haar. Wir haben es also mit einem Manne zu thun, der ein Weib aus dem Kampfe trägt und dabei von einem Kentauren verfolgt wird.

Und nicht genug an dieser einen Frauenrettung. Die beiden stehenden Jünglingsgestalten links und rechts werden durch die schräge Linie eines Menschenknäuels verbunden: »Ein gewaltiger Recke hat seine Beute, einen schönen nackten Jüngling, am Hinterkopfe gepackt und schleppt ihn nach. Verzweifelnd zerrt dieser den Arm des Siegers und ist bemüht, sich ihm zu entwinden. Und es gelingt ihm vielleicht auch. Denn er wird von einem Helfer um den Leib gefasst und mit der gleichen Gewalt zurückgezogen, mit welcher er nach vorwärts gerissen wird«. So Springer; ähnlich Wölfflin. Wo bleibt da die Parteiengruppierung! Nun tritt aber, wenn



MICHELANGELO BUONARROTI

KAMPF DES HERAKLES MIT EURYTION UM DEJANIRA

 LICHTDRUCK VON MAX JAFFE WIEN

auch nicht in den bisherigen Abbildungen des Reliefs, so doch im Original und in den Abgüssen deutlich erkennbar unter der am Schopfe gefassten Gestalt im Reliefgrunde der Kontur eines Pferdekörpers hervor, der ohne Zweifel nur zu dem den sogenannten Jüngling um den Leib fassenden sogenannten Helfer gehören kann: dieser ist also ein Kentaur, der auf den Hinterbeinen sitzt und mit den vorderen aufrecht steht. Die Gestalt aber, welche er um den Leib fasst, ist kein Jüngling, sondern eine Frau: sie ist in jeder der bisherigen Abbildungen an der Bildung des Beckens, der Hüften, dem in einen Knoten geschlungenen Haar und der echt weiblichen Bewegung des ganzen Körpers zu erkennen. Die Gruppe muss also gedeutet werden: ein Kentaur hat eine Frau auf seinen Rücken genommen. Da gelingt es einem gegen ihn kämpfenden Manne, die Frau mit raschem Griff am Schopfe zu fassen und nun sucht er sie — viel Rücksicht lässt die Gefahr nicht zu — hinter sich her zu ziehen. Der Kentaur aber fasst die Frau um den Leib und holt zum Schlage gegen den Retter aus. Die Frau stemmt sich im Schmerze unwillkürlich gegen den rettenden Arm.

Somit sehen wir gleich in den Hauptlinien der Komposition zweimal eine Frauenrettung dargestellt. Nehmen wir dazu, dass in den beiden anderen bisher betrachteten Gruppen, besonders der Mittelgruppe, der Kampf eines Mannes gegen einen Kentauren dargestellt ist, so könnte die Deutung auf den Kampf der Lapithen und Kentauren nicht länger angefochten werden. Es frägt sich nur, ob dieselbe in keiner Weise mit den doch schwer bei Seite zu schiebenden Berichten des Condivi und Vasari, insbesondere des ersteren, vereinbar sei und wir genötigt sind mit Wickhoff Vasari's Erklärung ganz fallen zu lassen und bei Condivi Deianira in Deidamia zu ändern.

Wickhoff hat den Mythus der thessalischen Kentauromachie verwertet, in welchem Deidamia, die Tochter des Oineus und Braut des Peirithoos, von Kentauren geraubt und von Theseus und Anderen befreit wird. Daneben aber giebt es noch eine zweite Überlieferung, wonach die Arkadierin Deianira, die Tochter des Denamenos von Olenos, die Eurytion freien will, von Herakles befreit wird. Diese von Wickhoff aus nicht stichhaltigen Gründen zurückgewiesene Sage steht bei Hygin fab. 33. »Dies Buch ist«, wie mir mein verehrter Lehrer Carl Robert schreibt, »freilich erst 1535 gedruckt und zwar nach einer Freisinger Handschrift, die Polizian schwerlich gekannt haben kann. Es gab aber, wie ich in meinem Eratosthenes nachgewiesen habe, noch eine ganz ähnliche italienische Handschrift der hyginischen Fabeln, die jetzt verschollen ist. Aus dieser konnte Polizian die Geschichte kennen oder auch aus dem sogenannten zweiten vatikanischen Mythographen (162) oder aus sonst einer der zahlreichen anderen späteren mythographischen Traktate.«

Diese Form des Mythus löst alle zwischen den Deutungen Condivi's und Vasari's untereinander und dem Relief selbst bestehenden Schwierigkeiten: beide haben diese Sage gekannt, nur führt Condivi die Deianira, Vasari den Herakles beim Namen an, je nachdem sie die eine oder andere Gestalt in Michelangelo's Relief vor Allem anzog. Condivi wählt die Deianira, jene Frau, die ganz im Vordergrunde rechts am Schopfe gepackt und dem Kentauren entrissen wird, Vasari die prachtvolle Gestalt des Herakles, der im Vordergrunde links steht und dem Kentauren der Mitte, Eurytion, gegenüber kämpft. Der kahlköpfige Alte neben Herakles dürfte der Vater der Deianira, der König Denamenos sein.

Die übrig bleibenden Gestalten lassen sich leicht nach den beiden Kämpfergruppen scheiden. Zwischen dem bogenspannenden Kentauren links und dem

Kentauren der Mitte sind jedenfalls flüchtende Frauen und eine Frau dargestellt, die von einem, sich mit dem Oberkörper auf den Rücken zurücklegenden Kentauren um die Hüften gefasst wird, wogegen sie sich mit beiden Armen sträubt. An derselben Stelle sieht man auf der rechten Seite die prächtige Gruppe eines von unten auf durch einen Mann um den Hals gefassten Kentauren, der den Angreifer seinerseits an der Gurgel packt und mit einer Keule ausholt, wobei ihm der Mann in den Arm fällt. In der Mitte des Vordergrundes gestürzte Kämpfer. Alle diese Nebenfiguren sind Begleiter der beiden Protagonisten Herakles und Eurytion, die zwar von Hygin nicht direkt erwähnt werden, deren Anwesenheit sich aber von selbst versteht.

Man hat es dem jungen Michelangelo zum Vorwurf gemacht, dass er bei dieser Arbeit »über der Freude an den kühnen Bewegungen und trotzigen Stellungen, deren Schilderung durch den Gegenstand selbst geboten war, vergafs, den besonderen historischen Vorgang deutlich zu machen« (Springer).[1] Dieser Tadel dürfte nun ungerecht erscheinen, insbesondere wenn wir noch Folgendes berücksichtigen. Wölfflin schon hat auf die symmetrische Anlage der Komposition aufmerksam gemacht. Es ist nicht mehr die Symmetrie der Linien, wie sie die Renaissance liebt, sondern das Gleichgewicht der Massen, welches als Prinzip waltet: um den Kentauren in der Mitte je ein stehender Jüngling an den Seiten, verbunden durch die schräge Mittellinie der Kämpfenden — wie Wagebalken um das Zentrum balancierend. In diesen Hauptfiguren hat Michelangelo die Fabel durchaus erschöpfend zur Darstellung gebracht. In den vielen übrigen Figuren ferner, welche das Relief füllen, zeigt sich bei aller Mannigfaltigkeit der Motive die feinste Empfindung für einen symmetrischen Gruppenbau. Die angeführten Hauptgruppen nämlich fügen sich einem Dreieck ein, dessen Ecken drei Kentauren bilden: oben die Spitze mit Eurytion unten in den Ecken die beiden hockenden Kentauren von kleinerer Gestalt. Die oberen Ecken werden durch sich den Massen nach entsprechende Gruppen zur viereckigen Umrahmung ergänzt. So tritt bei genauerer Betrachtung dieses scheinbar wild durcheinander wogenden Kampfgewühls die überraschendste Unverrückbarkeit jeder einzelnen Figur hervor.

Mit dieser meisterhaften Komposition Hand in Hand geht eine der Antike gegenüber völlig freie Durchbildung der Einzelmotive. Es empfiehlt sich, dieser Frage im Zusammenhange der beiden anderen vor 1492 entstandenen Werke der Knabenzeit Michelangelo's näher zu treten. Das eine derselben, ein von Baron Liphardt aufgefundenes und erst jüngst im Jahrbuch publiziertes Relief, die Darstellung des Wettstreites zwischen Apollo und Marsyas enthaltend, erschliefst uns die Art, wie der Knabe seine ersten ernsteren Studien auf dem Gebiete der Bildhauerei durchführte. Bode hat darauf hingewiesen, dass dieses Relief die Nachbildung eines antiken Cameo sei, der sich im Besitze Lorenzo Magnifico's befand. Somit geht Michelangelo zunächst die Wege des Altmeisters Donatello, nicht nur in der Wahl des Vorbildes, auch in der Behandlung des Reliefs. Ferner erkennt man deutlich, dass der Künstler bestrebt ist, das antike Original nach Kräften nachzubilden. Wenn trotzdem einige Änderungen unterlaufen, so sind sie wohl als noch unwillkürliche Äufserungen der individuellen Eigenart des Kopisten aufzufassen. Die Vereinfachung der Komposition durch Weglassen der knieenden Gestalt, die Freude an der Darstellung des Nackten,

[1] Clément, Michel-Ange etc. p. 58: Il est plus probable, que c'est une suite de figures d'études exécutées sans plan tres-arrêté.

welche sich in der Enthüllung des Unterkörpers des Apollo ausspricht, endlich die Einführung einer massiveren Form für die Leier sind offenbar michelangeleske Züge. Besonders charakteristisch ist für ihn die Verschärfung der peinlichen Lage des Marsyas durch das Höherbinden der Arme, wodurch der Körper zu einem kräftigeren Vorbeugen gezwungen wird. Auch die Wahl beider Gestalten ist bezeichnend: wenn Bode im Apoll die Vorahnung des David sieht, so zeigt der Marsyas den Typus der späteren Sklavenfiguren des Meisters. Beide Gestalten begegnen uns ähnlich nebeneinandergestellt schon bei Michelangelo's damaligem Lehrer, Bertoldo, in dessen Schlachtenrelief die Zusammenstellung von Helena einer- und Menelaos oder, wie Wickhoff will, Hektor andererseits mit dem gefesselten Gefangenen die gleiche Formenwahl zeigt.

Das zweite Relief, die Madonna an der Treppe, wurde bisher an die Spitze von Michelangelo's Werken gesetzt. Es wird nun dem Marsyas-Relief weichen müssen. Dass es aber vor den Kentaurenkampf gehört, dafür können vor Allem zwei Gründe geltend gemacht werden. Einmal, dass es noch flach in der Art sowohl des Marsyas-Reliefs, wie des Donatello gehalten ist und der Übergang zum Hochrelief und von diesem zur Freiskulptur erst mit dem Kampfe des Herakles gegen die Kentauren einsetzt. Zum Zweiten tritt hervor, dass Michelangelo hier nicht mehr, wie im Marsyas-Relief, einfach kopiert, sich aber auch noch nicht, wie im Kampf des Herakles gegen die Kentauren, ganz ungezwungen in der Formensprache seiner Vorbilder bewegt. Um diesen letzteren Punkt klarer zu durchblicken, wird es notwendig sein, einen Umweg zu machen.

Man hat in dem Relief der Madonna an der Treppe seit Vasari Donatello's Einfluss erkannt. Springer findet ihn in der technischen Ausführung, in den gegen den Grund verschwindenden Umrissen und den leisen Hebungen der inneren Flächen; Wölfflin in dem sehr flachen Relief, in der Gewandung mit vielen dünnen, lang hinlaufenden Falten, die sich leicht in einander verwirren, und im Kopftypus. Mir scheinen namentlich auch die spielenden Knaben im Hintergrunde von Donatello's Art zu sein. Ist aber damit die Eigenart dieser Darstellung erklärt? Fällt alles Übrige dem schöpferischen Genie Michelangelo's zu?

Bode hat hingewiesen auf ein Madonnenrelief der Sammlung Gustave Dreyfufs', welches er für Michelangelo's Vorbild hält, und eine Zeichnung danach bei John P. Heseltine in London, die er dem Michelangelo zuschreibt.[1]) Wölfflin weist ein Anlehnen des Meisters an jenes Relief a priori ab und möchte, falls überhaupt von einer Beziehung die Rede sein könne, das Verhältnis lieber umkehren. Er kannte weder das Relief noch die Zeichnung danach. Ich bin durch gütige Vermittlung in den Stand gesetzt, beide hier nachbilden zu können.

Ob das Relief der Sammlung Dreifufs dem Desiderio zugehört oder nicht, ist augenblicklich gleichgültig. Dass es ein Werk der zweiten Hälfte des Quattrocento und die Londoner Zeichnung der Komposition nach eine alte Kopie danach ist, wird Niemand bestreiten.[2]) Rührt letztere nun von Michelangelo her? Bode führt dafür an, dass gewisse Unbeholfenheiten und Mängel in dem Marmorrelief hier mit der

[1]) Italienische Bildhauer der Renaissance S. 57.

[2]) An ein umgekehrtes Verhältnis wird man, glaube ich, angesichts der Abbildungen nicht mehr denken. Es ist unmöglich, dass der Bildhauer die strenge Gröfse der Zeichnung so völlig harmlos in den naiven Geist der Frührenaissance hätte zurückversetzen und mit so erklecklichen Proportionsfehlern und unbeholfenen Faltenmotiven ausstatten können.

Sicherheit des grofsen Meisters beseitigt, die Verhältnisse richtig gestellt, die Anatomie der Figuren scharf betont, die Gewandmotive einfacher und gröfser gestaltet seien. »Wenn die charakteristische Art der Zeichnung in kräftigen Federstrichen noch einen Zweifel lassen könnte, ob Michelangelo selbst oder ein Nachfolger, wie Bandinelli, die Zeichnung ausgeführt habe, so muss derselbe durch diese selbständige und über-



Madonna und Kind.
Marmorrelief von Desiderio in der Sammlung Gustave Dreyfuss, Paris.

legene Art, in welcher das Original kopiert worden ist, durch die Umgestaltung in charakteristische Michelangelo'sche Typen, Gewandung und Fleischbehandlung beseitigt werden.«

Ich schliefse mich diesen Bemerkungen durchaus an, möchte sie nur etwas im Einzelnen ausführen. Zunächst sind die unnatürlichen Proportionen und die un-



Federzeichnung von Michelangelo nach dem Relief des Desiderio.
Sammlung P. Heseltine, London.

glückliche Art des Sitzens verbessert, indem der Sitz erhöht, das rechte Bein etwas gestreckt und der Oberkörper mehr vorgebeugt ist. Damit Hand in Hand geht eine feiner empfundene Verteilung und Bewegung der Faltenmotive an der Brust und am rechten Beine, besonders da, wo dieselben sich an der Sitzecke entwickeln. In alldem aber zeigt sich vorerst nur die Hand eines tüchtigeren Künstlers als desjenigen, der das Relief geschaffen hat. Michelangelesk aber ist die Änderung der Brustitellung und das Durchführen einer bandartigen Falte von der linken Schulter zwischen den Brüsten durch bis auf die Hüften, michelangelesk auch die Umbildung des rechten Armes: die Vereinfachung der Gewandmotive durch Kürzen des Ärmels und Weglassen einmal der Knöpfung am Unterarme, dann des Ornamentmotivs am Streifen des Oberarmes. Michelangelesk umgeformt ist vor Allem auch das Kind: es hat die Formen der Kinder des Meisters in den Madonnengruppen der zweiten resp. dritten florentiner Periode angenommen. Der Kopf Maria's ist aus dem Anschluss an jene von Bode auf Donatello zurückgeführte Gruppe von Madonnenreliefs auf den Typus der Frauenköpfe des Michelangelo in der Pietà und der Brügger Madonna erhöht. Wenn aber noch ein Zweifel bestehen sollte, so hat Michelangelo seine Signatur in der Bildung der rechten Hand Maria's angebracht: in dem Pariser Relief greift dieselbe schlaff und mit eng an einander liegenden Fingern zu, in der Zeichnung fasst sie massiv und derb an und zeigt jene Spreizung der Finger, die schon Wölfflin als eine eigentümlich michelangeleske Gewohnheit erkannt hat.

Die Technik anlangend kann ich mir ein bestimmtes Urteil nicht erlauben, weil mir das einschlägige Material zu wenig bekannt ist. Doch widerspricht sie in keiner Weise den publizierten Beispielen und hat besonderes Interesse beim Vergleiche mit der Kopie Michelangelo's nach mehreren Gestalten Masaccio's in der Albertina, wo Alles streng und selbstlos übernommen ist, während sich in der Londoner Zeichnung schon die befreiende Wirkung des erwachenden Selbstbewusstseins geltend macht.

Vergleichen wir nun weiter das Dreyfufs-Relief mit Michelangelo's Madonna an der Treppe. Bode findet in Komposition, Gewandung und Art der Reliefbehandlung der Madonna an der Treppe eine so auffallende Verwandtschaft, »dass man in Desiderio's Marmorrelief schon danach das Vorbild des jungen Künstlers vermuten dürfte«. Gehen wir auch hier wieder etwas ins Detail. Zunächst ist die Richtung des Sitzens geändert. Das fällt auf und macht mit raschem Blick erfassen, dass auch in der Gewandbehandlung, der Bewegung des einen Armes und der Einordnung des Kindes keinerlei Übereinstimmung vorliegt. Dagegen besteht eine Verwandtschaft zwischen beiden in der Stimmung des Ganzen: die Madonna sitzt wie geistesabwesend da, die eine Hand greift am Oberschenkel in die Faltenmasse, ohne sich weiter um das Kind zu kümmern. Dazu die ungefähr gleiche Anordnung des Kopftuches, der eine nackt aus der Gewandung hervortretende Fufs und die gleiche Bildung des Sitzes: in der Dreifufs-Madonna ist es ein Kubus mit einfach profilierter Umrahmung, bei Michelangelo ist diese weggefallen und der Kubus mit ganz glatten Flächen gebildet. Nimmt man dazu, dass die Darstellung der im Profil sitzenden Madonna für jene Zeit überhaupt selten ist — wie gleich näher auszuführen sein wird —, so muss man Bode bis zu einem gewissen Grade Recht geben. Soviel scheint jedenfalls durch die in der Zeichnung nachgewiesene intime Beziehung Michelangelo's zu jenem Relief wahrscheinlich, dass das Kopieren den jungen Künstler angeregt haben dürfte, eine selbständige Bildung des gleichen Gegenstandes zu versuchen.

Gewandbehandlung, Handbewegung, Einordnung des Kindes und zum Teil auch die Fufsstellung sind in seinem Relief neu, nicht nur dem Dreifufs-Relief gegen-

über, sondern auch beim Vergleiche mit allen ähnlichen Schöpfungen der Renaissance überhaupt. Diese bildet die Madonna stets nach dem Vorbilde der Hausfrau im Zeitkostüm, wie sie das Kind vor sich hält, mit demselben spielend oder es in Demut betrachtend. Sie stellt die Muttergottes in Halbfigur dar oder in ganzer Gestalt von vorn gesehen mit nebeneinander gestellten Beinen. Die Seitenansicht in ganzer Gestalt ist so selten, dass sich die wenigen Beispiele bald aufzählen liefsen. Mir sind aufser der Dreyfufs-Madonna noch ein manieriertes Relief des Museums für Kunst und Industrie in Wien und eine mit Opus Andreae signierte Skulptur im Hospital von S. Giacomo degli Incurabili am Corso in Rom bekannt. In diesem letzteren Relief nähert sich die Beinstellung derjenigen des Michelangelo in der Treppen-Madonna. Dass dieselbe nicht vom Meister Andrea erfunden, sondern der Antike, in der sich das Motiv unzählige Male nachweisen lässt, nachgebildet ist, wird dort dadurch bewiesen, dass sie zusammen mit einem durchaus römisch gebildeten Throne auftritt. Es frägt sich nun, ob nicht auch Michelangelo für die der Renaissance gegenüber als Neuerungen auftretenden Motive antike Vorbilder benutzt haben dürfte. Er ist damals, und das ist bei der ganzen Untersuchung im Auge zu behalten, 15 oder 16 Jahre alt, Anfänger in der Skulptur und hat eben erst in dem Marsyas-Relief einen seiner ersten Versuche nach der Antike gemacht. Es ist daher mehr als wahrscheinlich, dass er in dieser Zeit eifrigen Studien nach der Antike oblag.

An der Gewandung ist bezeichnend, dass statt des Zeitkostüms lange, einfache Tücher verwendet und in durchaus idealem Stile angeordnet sind (Wölfflin), dass das Gewand, wie Courajod[1]) sich ausdrückt, zur Draperie geworden ist: ohne sichtbaren Anfang und Ende fällt es vom Kopfe herab, umhüllt in reichen, rundlichen Falten den ganzen Körper und lässt nur Hände und Füfse hervortreten. Die rechte Hand hebt das Gewand empor, man weifs nicht, ob dadurch dem Kinde der Zugang zur Brust geöffnet oder ihm Schatten gemacht werden soll. Der linke Arm liegt schwer auf dem Schenkel, die Hand umfasst das Kind nicht, sondern greift in die Faltenmasse des Schofses. Die Füfse sind gekreuzt, der rechte unter dem linken mit sichtbarer Sohle. Es wäre schon hinreichend, wenn jedes dieser Motive einzeln an verschiedenen Bildwerken der Antike nachweisbar wäre. Michelangelo hätte sie dann eben vereinigt. Wie aber, wenn sie alle zusammen an einer Monumenten-Klasse vorkämen, die auch dem Inhalte nach der Treppen-Madonna nahestände? Und in der That finden wir sie an jenen auf römischen Sarkophagen und anderen sepulcralen Bildwerken so häufig vorkommenden Frauengestalten, die ihre edelste Durchbildung in den griechischen Grabreliefs des IV und III Jahrhunderts gefunden haben. Dort sitzt häufig eine Frau in ganzer Gestalt im Profil da, ein weites, schleierartig vom Haupt herabfallendes Gewand umhüllt ihren Körper bis auf die Hände und Füfse. Die eine Hand ist zumeist an der Seite erhoben und fasst in den herabfallenden Schleier, ihn etwas nach vorn ziehend, die andere ruht oft schwer im Schofse und greift in die Gewandfalten. Die Füfse sind gekreuzt, oft tritt der eine nackte Fufs unter den über den andern herabfallenden Falten hervor.[2]) Man wird sich der Beziehungen zwischen diesem antiken Typus und Michelangelo's Madonna erst recht bewusst, wenn man dagegen die von Springer geltend gemachte

[1]) Gazette des Beaux Arts 1881, I p. 199.

[2]) Vergl. Stackelberg, Die Gräber der Hellenen Taf. I, Clarac 153 ff, Baumeister S. 606, Abb. 661, Die attischen Grabreliefs Taf. XXI und XXV und für die Fufsstellung auch The Journal of hellenic studies Vols. I—VIII pl. XXXIX.

Analogie hält, wonach die vornehme Gestalt, das weite Gewand und die Körperformen an die mächtigen Frauenbilder Domenico Ghirlandajo's erinnern sollen.

Nun will ich nicht etwa behaupten, dass Michelangelo irgend ein bestimmtes Relief kopiert habe. Ich freue mich, hier die trefflichen Bemerkungen meines Freundes Bruno Sauer statt der eigenen setzen zu können, der das Verhältnis am Schlusse unserer brieflichen Diskussion über diesen Gegenstand so darstellte: »die Gewandung ist das Werk eines phantasievollen Künstlers, auf den der unerschöpfliche Reichtum schöner Gewandmotive in antiken Werken Eindruck gemacht hat, der aber zum Verständnis der im Grunde genommen so einfachen antiken Gewandung keineswegs gelangt ist. Ähnlich mit der Beinstellung: das Grundschema wird er von antiken Werken gekannt haben; aber sofort bringt er den in solcher Umgebung unantiken Zug hinein, dass er den untergeschlagenen Fufs von der Sohle zeigt. Ebenso sind Kopftypus, Handbewegung und Stimmung aufzufassen. Vermutlich ist Michelangelo geringen, von andern vernachlässigten Resten nachgegangen;[1] aber genug thun konnten ihm seine Vorbilder nicht, er sucht sie zu überbieten, und damit geht ein gut Teil des antiken Charakters verloren.«

Nicht direkt von der Antike beeinflusst ist das Kind. Die eigentümliche Haltung desselben hat eine sichere Deutung bis heute ausgeschlossen. Springer nimmt an, dass die Mutter ihm die Brust reiche, Courajod, dass es schlafe, Wölfflin enthält sich der Deutung. Trinkt es nun, schläft es, oder ist es gar tot? Seine Haltung würde auch zu letzterer Auslegung passen, nur der Gegenstand lässt sie nicht zu, weil die Frau durch den Nimbus deutlich als Maria charakterisiert ist. Was soll also dieses merkwürdige Motiv hier? Wir werden auf den richtigen Weg gelangen, wenn wir das Relief darauf hin ansehen, was wohl zuerst im Geiste des Künstlers festgestanden haben mag, die Handbewegungen der Frau oder die Lage des Kindes? Ich glaube, dass man schon, ohne das antike Vorbild für die Handbewegungen zu kennen, herausfühlen dürfte, dass das Kind sich nach den Armen der Mutter richtet: durch sie eingeengt in seiner Bewegungsfreiheit liegt es schief, senkt es den Kopf und lässt den rechten Arm, der keinen Platz mehr innerhalb der Arme hatte, über den einen derselben herausfallen. Die Madonna selbst kümmert sich auffallend wenig oder besser garnicht um das Kind. Kommt dazu noch, dass wir wohl für die Armbewegung der Madonna, nicht aber für das Kind die antike Quelle nachweisen können, so kann, glaube ich, mit Wahrscheinlichkeit gesagt werden, dass Michelangelo sich hier in der Weise half, wie das später in seinen Meisterjahren so oft hervortritt: er ordnete dem ihm zur Verfügung stehenden Raum einen Körper ein ohne Rücksicht darauf, ob derselbe darin auch leicht und frei bewegt sei. Ja, später sucht er sogar absichtlich schwierige Raumbedingungen auf und hilft sich dann, indem er ihnen einen Kadaver einordnet. Ähnliches hat er hier zum ersten Male versucht: dadurch kam in den Körper des Kindes das Willenlose, der Eindruck einer blofs lastenden Masse (Wölfflin). Zu denken ist es jedenfalls als beim Trinken eingeschlafen.

Im Marsyas-Relief kopiert Michelangelo die Antike, in der Heseltine-Zeichnung ein Renaissancewerk. In beiden Fällen behält er die Komposition bei, drückt aber der Kopie seinen Stempel derart auf, dass wir in den Details Änderungen finden, die charakteristische Züge seiner späteren Werke sind. In der Treppen-Madonna

[1]) Mein Freund H. Wölfflin macht hier auf ein antikes Grabrelief im Hofe des Palazzo Riccardi (Alinari No. 6321) aufmerksam, welches Michelangelo vielleicht gekannt haben kann. Der Steinwürfel als Sitz, die Handbewegungen und Faltenmotive sind ungefähr die gleichen.

vereinigt er seine Studien nach der Antike und der zeitgenössischen Kunst und wagt antike Motive für die eigenen Zwecke zu verwerten. In der Darstellung des Kampfes zwischen Herakles und den Kentauren fühlt er sich seiner Lehrmeisterin bereits gewachsen. Man ist im Zweifel, ob man das Relief mehr antik oder mehr michelangelesk nennen soll. So tief hat er das Wesen der antiken Form erfasst, dass er die ihm vorliegenden konventionell römischen Bildungen zur reinen Form griechischer Originale zu erheben versteht, wie Burckhardt und Wickhoff bemerkt haben. Das Studium der Antike nimmt seine Individualität nicht mehr gefangen, sondern weckt dieselbe. Deshalb wird man stets vergebens nach direkten Vorbildern für diese Darstellung suchen. Herr Professor Carl Robert, dem ich diesbezüglich Fragen vorlegte, schrieb mir treffend: »Ein antikes Relief, das sich direkt als Vorbild Michelangelo's bezeichnen liefse, kenne ich nicht. Von den Kentauren-Sarkophagen könnte höchstens der jetzt im Palazzo Salviati befindliche [1]) für den gestürzten Kentauren in der Mitte das Muster gegeben haben, aber nur bei der Annahme sehr starker Umgestaltung; vor Allem wäre die charakteristische Rückenwendung ganz Michelangelo's Eigentum. Auch kann ich bis zur Zeit noch nicht nachweisen, ob der Sarkophag Salviati zu Michelangelo's Zeit schon gefunden war. Mehr Anklänge finde ich an die Amazonen-Sarkophage. So erinnert der nach rechts sprengende Kentaur in der Mitte an die eine Amazone von II 79; [2]) die Gruppe rechts, Mann eine Frau am Schopfe fassend, an die linke Seitengruppe von II 89, die Gruppe darunter an die Penthesileagruppe desselben Sarkophags. Aber diese Anklänge sind so schwach, dass sie einen Skeptiker von der Abhängigkeit nie überzeugen werden. Es ist möglich, dass sich bei längerem Suchen Sicheres wird ermitteln lassen, namentlich für den nackten Krieger links, der ja einen ganz antiken Eindruck macht. Auffallend ist die Ähnlichkeit der Gruppen links oben. rechts von dem Bogenschützen mit gleichen Motiven im Westgiebel von Olympia.«

Mit diesem Relief war Michelangelo's Lehrzeit zu einem ersten Abschlusse gelangt. Vom antiken Relief hatte er nichts mehr zu lernen. Er wendet sich nun, seit dem Tode Lorenzo's etwa, der Freiskulptur zu, deren Studium ihn die folgenden Jahre beschäftigt.

Es erübrigt uns noch einen Blick zu werfen auf eine sehr interessante und bisher nicht im Zusammenhange dargestellte Erscheinung: dass nämlich schon in den besprochenen Werken der Knabenzeit alle die Typen Form gewinnen, welche in den dreifsig Jahren der Meisterschaft an der Sixtinischen Decke, dem Juliusgrab und den Mediceergräbern jene grofsartige Gestalt angenommen haben, die als die klassische Verkörperung des michelangelesken Geistes angesehen werden muss. Die bis jetzt apokryphen Kopien nach Martin Schöns Antonius und der antiken Faunsmaske können dabei aus dem Spiele bleiben. Sie zeigen nur, wie die in dem Knaben schlummernde Kraft ihn, bevor er den richtigen Weg gefunden hat, zu Bizarrerien treibt und er sich darin gefällt, die Natur in ihrer Verzerrung darzustellen. Vielleicht ist bei der Wahl des Schongauerschen Stiches Leonardo nicht ganz ohne bestimmenden Einfluss gewesen, wenn anders Vasari's Bericht über ein Monstrum, mit dem Leonardo einen Schild bemalte und die Medusa wahr ist. Der Faunskopf gehört in einer Richtung zusammen mit dem Giovannino und dem Bacchus: in allen dreien giebt

---

[1]) Matz-Dahn 2900, abgeb. Mon. ed Ann. dell' Instit. 1855 tav. 19.

[2]) Es ist der zweite Band des von Robert herausgegebenen Corpus der antiken Sarkophagreliefs citiert.

Michelangelo eine Satyre auf die Natur, wie er sie in seinen übrigen Schöpfungen verkörpert: in der Maske zeigt er das rohe Lachen eines viehischen Wesens, im Giovannino personifiziert er die Naschhaftigkeit des Knaben, im Bacchus die Trunkenheit des Jünglings. Das Bargellorelief einer Faunsmaske ist an sich Michelangelo's nicht unwürdig. Doch scheint es technisch nicht das Werk eines Anfängers, besonders nicht in der Ausarbeitung der Epidermis Falls es daher überhaupt auf Michelangelo zurückgeht, dürfte es später überarbeitet sein.

Auf seiner Höhe bildet Michelangelo zwei Typen aus, welche die eigensten Kinder seines Geistes sind. Während die Renaissance bestrebt ist, die menschliche Gestalt bei harmonischer Entfaltung der geistigen und physischen Kräfte darzustellen, giebt Michelangelo häufig einer der beiden Kräfte das absolute Übergewicht, indem er einmal Menschen von vorwiegend geistigem Sein, das andere Mal Menschen bildet, die, zumeist durch Bedingungen, welche ihre freie Beweglichkeit einschränken, zur Überanstrengung oder völligen Unterwerfung ihrer physischen Kräfte gezwungen werden. Zur ersteren Gruppe gehören die Propheten, Sibyllen und die Gestalt des Schöpfers an der sixtinischen Decke, der Moses des Juliusgrabes und die beiden Fürsten von den Mediceergräbern. Unter den besprochenen Werken der Knabenzeit trägt diesen geistigen Adel die Madonna an der Treppe an sich. Nach meinem Empfinden ist Courajod nicht zu weit gegangen, wenn er diese Muttergottes nennt »rêveuse, grave, triste, presque hautaine, le regard inquiètement fixé devant elle, semble avoir un pressentiment de son malheur et comme une vision de l'avenir«. Dass Michelangelo hier im Formellen noch unfrei ist, thut nichts zur Sache: die Wahl des Gegenstandes allein ist das Entscheidende.

Die zweite Gruppe der mehr körperlichen und in ihrer Bewegung beschränkten Menschen wird durch die Sklaven der Sixtina und des Juliusgrabes und die Tageszeiten an den Mediceergräbern vertreten. Wer erkennt sie nicht in ihrer Kindheit wieder in dem Marsyas, dem Christuskinde und den ringenden und gefallenen Kämpfern. Das Unerreichbare hat Michelangelo innerhalb dieser Gruppe später im Adam der Sixtina geleistet, dem er die freie Beweglichkeit der Glieder liefs, ihm dabei aber doch den vollen Stempel des rein physischen Seins im letzten Moment vor der geistigen Belebung aufzudrücken wusste.

Im Übrigen hat Bode bereits aufmerksam gemacht auf die Ähnlichkeit des Apollo im Marsyas-Relief mit dem David und Wölfflin auf die Knaben, die sich auf der Treppe oder Brücke neben der Madonna tummeln und an die Buben und Mädchen der Prophetenthrone in der sixtinischen Kapelle erinnern. So treten in den naiven Schöpfungen des Knaben im Keime schon die später mit elementarer Gewalt zum Durchbruch gelangenden Züge des genialen Charakters hervor. Mit dem Tode Lorenzo's sind die Tage heiterer Kindheit vorüber. Es beginnt die Sturm- und Drangperiode, in der sich der Künstler am meisten von seinem innersten Wesen entfernt. Dabei haben ihn überdies materielle Sorgen gezwungen, bei Bestellungen öfter auf den modernen Geschmack oder sonstige Bedingungen Rücksicht zu nehmen. Der Engel an der Arca di San Domenico, der seinem freundlichen Gegenüber ein so mürrisches Gesicht macht, spiegelt die Gemütsstimmung des vorwärts ringenden Jünglings wieder, im Petronius zwingt er sich zu einer Heiligenfigur im Geiste Quercia's, Giovannino und Bacchus zeigen, wie er im Naturalismus die Wahrheit sucht. Bei einem Vergleiche der Kompositionen des Kentaurenkampfes mit der Pietà wird deutlich, wie er in der ersteren Arbeit unbewusst mit den Prinzipien der Renaissance bricht, in der Pietà dagegen sich ihnen bewusst unter-





GIOVANNI BELLINI

DER TOTE CHRISTUS

ORIGINAL IM K. MUSEUM ZU BERLIN

ordnet. In dem Kampfrelief halten sich die Massen das Gleichgewicht, in der Pietà bringt er die Natürlichkeit der Bewegungen der Gliedmaſsen dem architektonischen Dreiecksaufbau der Komposition zum Opfer. Erst im David hat er sich triumphierend wiedergefunden. Gleichzeitig versucht er auch die Darstellung der Maria mit dem Kinde wieder und hier, in der Madonna des Angelo Doni ist es, wo seine individuelle Eigenart voll zum Durchbruch gelangt und er, mit aller Tradition rücksichtslos brechend, jenen imposanten Charakter annimmt, der ihn zum Schöpfer des Barock gemacht hat.

DIE PIETA VON GIOVANNI BELLINI IM BERLINER MUSEUM. RADIERUNG VON O. REIM

VON H. V. TSCHUDI

Die diesem Hefte des Jahrbuches beigefügte Radierung von O. Reim giebt eines der stimmungsvollsten Bilder wieder, durch die das italienische Quattrocento in der Berliner Galerie vertreten ist.

Vor einer blassroten Draperie sitzt der Leichnam Christi, von zwei Engeln aufrecht erhalten. Nur das edle Haupt, dessen Locken über den Dornenkranz niederquellen, ist leicht zurückgesunken. Ein milder Friede liegt auf dem Antlitz; die Augen sind geschlossen, die blutleeren Lippen halb geöffnet, ohne indess die Zähne sehen zu lassen. Während tiefes Halbdunkel die Züge umschattet und nur die rechte Gesichtshälfte von dem von links oben einfallenden Licht gestreift wird, flutet dasselbe breit über den leichenfahlen Körper, den bloſs das Gerinne des Blutes färbt, das aus den Wunden an den Händen und der Seite floss und das weiſse Lendentuch befleckte.

Die beiden Engel sind in graubraune Hemden gekleidet, deren Schillerton bei dem linken mehr ins Grünliche, beim anderen ins Violette spielt. Schimmernd heben sich die weiſsen nur am Rande zart gefärbten Innenseiten ihrer Schwingen von dem Blau des Himmels ab. Von gröſster Innigkeit ist der Ausdruck der Engel, deren Köpfe sich zu dem Haupte des Erlösers neigen. Mit klagend geöffnetem Mund und forschenden Blickes wendet sich der eine zu Christus, als könne er nicht glauben, dass das Leben aus diesem Körper gewichen, während der zur Rechten seine groſsen Kinderaugen traurig nach oben richtet — ein Bild rührender gottvertrauender Ergebung, wie es ergreifender nicht geschildert werden kann.

Die Tafel zeigt die strichelnde Behandlung der Temperatechnik. Sie ist im Ganzen wohl erhalten und nur die zarte koloristische Haltung hat eine leichte Einbuſse erfahren dadurch, dass in den Schatten die grüne Erde der Untermalung

durchgewachsen ist: am empfindlichsten bei dem Engel rechts, dessen Antlitz ganz im Halbdunkel liegt, während das frische Wangenrot seines Genossen keinerlei Veränderung zeigt.

Bellini hat das Motiv der Pietà oft wiederholt und mannigfach variiert. Der Leichnam Christi im Schofse seiner Mutter, von den Freunden und Heiligen beklagt, findet sich zweimal, im Museum zu Stuttgart und in unfertigem Zustande in den Uffizien. Häufiger ist die Darstellung, wie Christus, meist auf dem Grabesrand sitzend, von Maria und Johannes, denen sich zuweilen noch andere Angehörige des Herrn anreihen, gehalten und betrauert wird. Hierher gehören die Bilder in der Sammlung Lochis-Carrara zu Bergamo, im Dogenpalast, in der Kathedrale zu Toledo. Das Bild des Berliner Museums (No. 4), das noch von Morelli für ein eigenhändiges Werk des Meisters erklärt wurde, hat sich nach der Reinigung aber eher als von der Hand Basaiti's gemalt herausgestellt. Indess geht es wohl auf ein, wie die zahlreichen Wiederholungen beweisen, besonders beliebtes Original des Meisters, das jetzt verschollen scheint, zurück. Die hervorragendste Darstellung aber dieser Richtung ist die Pietà in der Brera zu Mailand, scharf und unerbittlich in der Zeichnung und von grofsartiger Wirkung durch den verhaltenen Schmerz, mit dem Maria ihr Antlitz an das des Sohnes schmiegt.

So mafsvoll er auch in solchen Schilderungen im Vergleich mit Mantegna erscheint, so wendet sich Bellini's mehr elegisch gestimmte Natur doch mit Vorliebe von dieser dramatischeren Gestaltung der Klage zu einer Auffassung hin, die den leidenschaftlichen Accent in eine milde, lyrische Stimmung auflöst. Er hebt den Vorgang aus dem Bereich irdischen Jammers, den er verklärt und gelindert in der Trauer der Engel nachklingen läfst. Die Klage wird unpersönlich, nichts soll daran erinnern, dass hier eine Mutter ihren Sohn, die Jünger ihren Herrn verloren haben; er vermeidet selbst die Angabe einer bestimmten Örtlichkeit. Solcher Art sind die Darstellungen im Museo Civico zu Venedig, im Stadthause in Rimini, bei Herrn Menghini in Mantua. Die schönste und zarteste von allen ist aber wohl das Bild des Berliner Museums (No. 28), das hier wiedergegeben ist.

Indess ist dieses Motiv keine Erfindung Bellini's. Ja es ist nicht einmal venezianischen Ursprunges, so unermüdlich auch die Künstler Paduas und der Lagunenstadt in der Wiederholung desselben waren. Donatello, der in seiner Grablegung im Santo zu Padua die Trauer der Angehörigen Christi zu wildester Leidenschaftlichkeit steigert, hat auch dieser Form des symbolisierten Schmerzes die künstlerische Weihe gegeben. Mehr noch als sein Relief im South-Kensington-Museum dürfte die kleinere Bronzetafel im Santo der Vorläufer all dieser Pietà-Darstellungen sein. An welche Schöpfungen früherer Zeiten der florentiner Meister sich hierbei angelehnt hat, wurde meines Wissens nie nachzuweisen versucht. Der Heiland, als Schmerzensmann, auf dem Grabesrand sitzend, ist als »Erbärmde unsres Herrn« eine der deutschen Kunst geläufige Darstellung; hier werden auch schon zu Anfang des XV Jahrhunderts dem Leichnam trauernde Engel gesellt. Ein weit älteres — wohl das älteste — Beispiel bietet die italienische Kunst in dem Lesepult des Giov. Pisano im Berliner Museum. Vielleicht geht die Vorstellung auf altchristliche Sarkophage zurück, auf denen sich zu Seiten der Medaillons mit dem Brustbild der Verstorbenen Eroten befinden, oder auf denen Flügelknaben einen Kranz halten, der den thronenden Erlöser umschliefst. Indess, eine Untersuchung, wie weit solche Vorbilder die Künstlerphantasie im Mittelalter beeinflussten, führte über den Rahmen dieser Notiz hinaus.

Gewiss ist, dass das Motiv von Bellini's Pietàdarstellungen auf Padua weist. In der That gehört auch die Mehrzahl seiner oben genannten Bilder der Zeit an, da er in der Nachbarstadt Venedigs unter dem Einfluss seines Schwagers Mantegna arbeitete. In deutlichster Weise verrät diesen Einfluss noch die »Beweinung« in der Brera. Aber dieses Bild ist bezeichnet und entging so dem der Berliner Pietà nicht erspart gebliebenen Schicksal, auf den Namen Mantegna's getauft zu werden. Die Benennung, die unser Bild heute trägt, ist jedoch die zweifellos richtige. Weder in der Behandlung der Falten, noch in der Wiedergabe der Körperformen zeigen sich die mantegnesken Eigentümlichkeiten. Die Zeichnung der Hände stimmt völlig mit der auf dem Brerabilde überein. Aber über dieses hinaus lässt es in seiner gemäfsigteren, zarten Auffassung, in dem feinen koloristischen Reiz Bellini schon im vollen Besitz seiner künstlerischen Eigenart erkennen. Man geht daher wohl nicht irre, wenn man das Werk an den Schluss seiner Paduaner Wirksamkeit oder bald nachher, jedenfalls in das siebente Jahrzehnt setzt. Eine spätere Datierung erlaubt die angewandte Temperatechnik nicht.

Ebenfalls der Frühzeit des Meisters gehört ein zweites Bild der Berliner Galerie an, eine »Maria, die mit beiden Händen das Kind hält, das vor ihr auf einer Brüstung steht« (No. 1177). Wir begegnen hier denselben koloristischen Elementen, wie in der Pietà, nur derber und nicht so harmonisch verschmolzen. Die charakteristische Form der Hände, das eigentümlich gefärbte Gewand des Kindes, die Behandlung des Inkarnates und die Zeichnung der Locken finden sich ganz ebenso bei den trauernden Engeln wieder, so dass wohl kein allzugrofser Zeitabstand zwischen den beiden Werken angenommen werden darf, wenn auch die »Beweinung« ein ausgebildeteres Kunstvermögen verrät.

NOTIZ

Durch die Mitteilung der beiden hier abgebildeten Holzschnitte hoffe ich den Liebhabern der graphischen Künste eine Freude zu bereiten und das Werk eines der interessantesten und vorzüglichsten deutschen Künstler des XVI Jahrhunderts um zwei feine und liebenswürdige Schöpfungen bereichern zu können.





Die beiden kleinen Holzschnitte finden sich auf dem Titelblatte eines im Jahre 1536 in Frankfurt a. M. bei Christoph Egenolph gedruckten Buches von Johann Stöffler, »Von Künstlicher Abmeſſung aller gröſſe ....« betitelt. Sie stellen dar, der eine einen Astronomen, der einen Himmelsglobus betrachtet, der andere einen Architekten, der mit seinem Werkzeug nachdenklich einherschreitet. Sie sind zu den Seiten eines Quadranten angebracht und sollen dem Titelblatt einen auf den Inhalt bezüglichen Schmuck verleihen.

Die kleinen Figürchen zeichnen sich durch eine aufserordentliche Frische und Feinheit der Zeichnung und des Schnittes aus. Ein vergleichender Blick auf die derb und handwerksmäfsig ausgeführten übrigen Holzschnitte, die zur Veranschaulichung des Inhaltes des Buches dienen, wird am besten ihre künstlerische Bedeutung dem Beschauer klar hervortreten lassen. Während diese Holzschnitte durchaus das Stilgepräge der in der Gegend von Frankfurt und Mainz in grofser Masse gefertigten Handwerksarbeit zur Schau tragen, scheinen jene beiden Figürchen auf dem Titelblatt unzweifelhaft auf Hans Sebald Beham als ihren Urheber hinzuweisen.

Die gewandte Zeichnung, die frischen, kräftigen Bewegungen, die Proportionen und die Typen der beiden Gestalten zeigen durchaus die Eigentümlichkeit Behams. Besonders die feine Bildung der Augen und der Nase wie auch die Zeichnung der Hände sind für Beham ebenso charakteristisch wie die Gewandbehandlung und die Art der Wiedergabe der Pflänzchen und Hälmchen am Boden.

Die Technik des Schnittes zeigt die ganze Feinheit und Frische der Bibelbilder und anderer gleichzeitiger Holzschnitte Behams. Es wird kaum nötig sein auf Einzelheiten hinzuweisen, eine flüchtige Vergleichung der beiden Holzschnitte mit jenen bekannten Meisterwerken wird zur Genüge darthun, dass wir in ihnen Arbeiten Behams begrüfsen können, die an Sorgfalt und Feinheit der Ausführung sogar den

größten Teil der Holzschnitte dieses Formates aus der besten Zeit der Thätigkeit Behams übertreffen. —

Diese bescheidene Publikation möge als ein Beweis mehr dafür betrachtet werden, dass die deutschen Druckwerke des XV und XVI Jahrhunderts noch manchen ungehobenen Schatz, noch viele liebenswürdige bis jetzt unbekannte Schöpfungen unserer Meister bergen. Es ist ja sattsam bekannt, dass die Bücherillustration neben einem Heer von Handwerkern auch so manchem Künstler ersten Ranges Verdienst und Anregung zu freiestem, lebendigsten Schaffen gegeben hat; ebenso ist, mit Recht, häufig genug ihre künstlerische und kulturgeschichtliche Bedeutung hervorgehoben worden.

Und doch wird man zugeben müssen, dass man bisher im Allgemeinen mehr Wert auf wiederholte Hervorhebung des Wichtigsten und Bekanntesten und auf die Erörterung der allgemeinen Gesichtspunkte gelegt habe, als auf die Durchforschung dieses freilich etwas abgelegenen Gebietes im Einzelnen. Ist doch selbst für das Holzschnittwerk der Holbein der bibliographische Nachweis bisher nur in höchst mangelhafter Weise beigebracht worden.

Die Arbeit ist allerdings eine mühselige und undankbare, zumal bei dem Zustande der meisten Bibliothekskataloge und den Schwierigkeiten bei ihrer Benutzung, aber sie verspricht reiche Früchte für unsere Kenntnis des deutschen Holzschnittes. Freilich müsste man sich zu einer gründlichen, systematischen Durchforschung der gesamten Litteratur der Zeit an der Hand der bibliographischen Hülfsquellen entschließen.

P. K.

DER BAUMEISTER DES SCHLOSSES LA CALAHORRA

VON C. JUSTI

Bei meiner Anwesenheit in Genua im September d. J. konnte ich mir nicht versagen, den Versuch zu machen, ob nicht auch über den *Baumeister* des im ersten Artikel dieses Heftes besprochenen Schlosses La Calahorra in Granada noch Aufschlüsse zu finden seien. Der fleißige Sammler Federigo Alizeri, auf dessen Mitteilungen sich alles gründet, was man bisher von der Baugeschichte wusste, hatte über diesen Punkt keine Angaben gemacht. Es gelang mir auch, Dank der gütigen Unterstützung des Herrn Professor L. T. Belgrano, im dortigen Staatsarchiv eine Anzahl Aktenstücke ausfindig zu machen, deren wesentlichen Inhalt ich hier noch nachträglich mitteile, da die Einfügung in den bereits gedruckten Artikel nicht mehr möglich war.

Die Instrumente, von denen ich Einsicht gewonnen habe, gehen freilich nicht zurück bis auf die Anfänge des Unternehmens und den Hauptkontrakt, sie beginnen erst im Dezember 1509 und beziehen sich auf die im Fortgang des Unternehmens zu Genua gemachten Anwerbungen von Personal und die dort erteilten Aufträge. Die bei letzteren erwähnten Zeichnungen des Architekten, vom Marques übersandt, setzen bereits jenes Anwesenheit in Calahorra voraus.

Sein Name fand sich indess zufällig: es war der in der Kunstgeschichte Genuas nicht unbekannte Meister *Michele Carlone*. Am 19. Dezember 1509 nämlich macht Martin Centurione, der Bevollmächtigte des Marques bei allen diesen Akten, im Namen des letzteren eine Zahlung von sechzig Dukaten für die in Genua zurückgebliebene Gattin des Meisters, Giovanna. Und in einer Quittung vom 22. Juni 1510 bestimmt eine Klausel,[1] dass, falls der Meister gewisse abgelieferte Bauglieder nicht vorschriftsmäßig ausgeführt finde, die Künstler Remedur zu schaffen haben. Hieraus scheint hervorzugehen, dass er, obschon nur als *einer* der Baumeister des Marques bezeichnet, und auch sonst stets nur Bildhauer *(magister et sculptor marmorum)* genannt, in der That der leitende Architekt war.

[1] Hac etiam lege et condicione et sub ac reservacione quod si Magister *Michael de Carlono* unus ex magistris edificiorum dicti Marchionis dicti loci scriberet ipsi Martino quod dicta laboreria in totum aut in aliqua parte ipsorum non essent ad suficientiam iuxta formam dicti instrumenti teneantur et obligati sint dicti Magister Antonius et Magister Baldasar ad satisfacionem eius tocius quicquid et quantum deficieret dictis laboreriis iuxta formam dicti instrumenti per scripturam manu dicti Magistri Michaelis . . . . . . defectu ipsorum Magistrorum Antonii et Baldasaris pro ut supra contraditione aliqua non obstante.

Dieser Michele Carlone, Sohn des ebenfalls schon in Genua thätigen Battista Carlone, aus dem Flecken Scaria in Val d'Intelvi, Diözese Como, trägt einen Namen, der im XV und XVI Jahrhundert in jener Stadt häufig bei Bildhauern, im XVII bei Malern vorkommt. Er war der älteste von drei Brüdern, Bernardo und Antonio, die ihm bei seinen Arbeiten oft zur Seite stehen. Im Jahre 1497 führte er für Raffael de' Fornari eine Marmorgalerie aus; 1503 in Gemeinschaft mit seinem Bruder Antonio ein Portal für Cipriano Pallavicini, an dessen Palast, Piazza di Fossatello. Dies Portal, jetzt ins Innere versetzt, erinnert sehr an ähnliche Prachtstücke in unserem Schloss. Die zweidrittel Säulen vor den beiden Pilastern, die schlanken, Blumenkörben entsteigenden Schäfte, die beiden tanzenden Putten in mehr als Halbrelief, das Frontispiz in Gestalt eines Muschelhalbrunds, sind dort wiederkehrende Motive.

Da Carlone noch am 9. Mai 1508 eine Altarkapelle in S. Domenico zu Genua übernommen hat, so wird er schwerlich vor dem Jahre 1509 abgereist sein. Es scheint, dass der Marques den Umbau des Schlosses im Laufe eines Jahres vollendet sehen wollte. Der Meister überzeugte sich bald, dass dies nur mit Herzuziehung zahlreicher Landsleute geleistet werden könne. Don Rodrigo musste sich also entschliefsen, eine Anzahl italienischer Arbeiter und Künstler auf seine Kosten herüberkommen, und ferner einen grofsen Teil der architektonischen Glieder in Genua herstellen zu lassen. Da man nämlich auf Feinheit des Materials ebensoviel Wert legte, als auf Reichtum und Eleganz der ornamentalen Formen, so wurde für die Säulen der oberen Loggia, die Treppe, die Balustraden u. a. der weifse carrarische Marmor, hier und da in Verbindung mit der schwarzen Lavagna, bestimmt. Diese Sachen aber an Ort und Stelle zu bearbeiten, würde die Reise- und Transportkosten für Steinmetzen und Rohmaterial erheblich vermehrt haben. Für die reiche Skulpturornamentik dagegen der Portale, Fenster und Kamine, also den künstlerisch wertvollsten Teil, begnügte man sich mit einheimischem Material; diese konnten also von den Italienern an Ort und Stelle ausgeführt werden. Man wählte einen weifsen, sehr harten, freilich etwas durch Ungleichmäfsigkeit des Gefüges entstellten Kalkstein, der sich aber für Feinarbeit eignet, ähnlich dem auch in S. Lorenzo zu Lugano mit solchem Erfolg verwandten.

Gegen Ende des Jahres 1509 war der Plan soweit ausgearbeitet, dass man Zeichnungen und Mafse für die Arbeiten aus carrarischem Marmor senden konnte. Mit ihnen beauftragte Centurione, vielleicht nach Angabe Carlone's, drei Lombarden: den Baumeister *(magister antelami)* Pietro da Gandria de la Verda, Sohn des Marco, den *magister marmorum* Baldassare da Canevale aus Lancio und den *magister picapetrum* Antonio da Piracurte oder Pillacorte aus Carona, Sohn des Vincenz. Pietro scheint die Hauptperson und mehr Unternehmer gewesen zu sein, er erwarb um diese Zeit einen Steinbruch am Promontorio von Antonio da Carona; er ist auch bei den Marmorarbeiten am Campanile des Domes beschäftigt. Die beiden ersten Aufträge vom 22. Dezember 1509 beziehen sich auf 400 und 236 Baluster, davon 20 und 16 für das Treppengeländer, die übrigen 600 für die obere Galerie; der Preis für das Stück ist 25 soldi. Ferner 24 und 12 Säulen von $7^1/_4$ Palmen Höhe, 10 und 9 von $1^1/_2$, 14 und 3 von $11^1/_4$ Palmen Dicke. Preis: drei Dukaten. Die Ablieferung fand am 22. Juni 1510 statt.

Der Hauptauftrag erfolgte dann am 8. Januar; die auf Seite 178 namhaft gemachten Bauglieder sollten in drei Monaten geliefert werden. Diesmal aber scheinen Schwierigkeiten entstanden zu sein. Am 11. Mai überträgt nämlich Pietro da Gandria

alle diese Arbeiten zwei Bildhauern *(scurtores (sic) marmorum)* aus Carrara: Bartolommeo Pelliccia, Sohn des Francesco, und Gabrielle de' Bertoni, welche sie dann in Carrara rascher und billiger ausgeführt haben werden, als man es in Genua zu thun vermochte.

Erst am 6. Juni 1510 kamen die Kontrakte mit den nach Spanien zu sendenden Leuten zu Stande. Es waren sieben, Ligurer und Lombarden vom Luganer See. Sie verpflichteten sich, dem Marques in ihrer Kunst *(in artificio et mesterio suo)* zu dienen, für ein Jahr, vom Tage ihrer Abreise an gerechnet; mit dem demnächst unter Segel gehenden Schiff des Patrons Thomas Lercari sich nach Cartagena und von da direkt nach Granada und Calahorra zu begeben. Das von Centurione dem Schiffspatron gezahlte Fährgeld (ein Dukaten für die Person) wird von ihrem Lohn abgezogen.

Drei sind Arbeiter *(laboratores)* aus Ortschaften des Kreises Pieve di Teco, Provinz Porto Maurizio: Pantaleone Cachori aus Borghetto di Arroscia, Pietro Bachoni und Oberto Carampi aus Bacelega. Einer höheren Klasse gehören an die vier Lombarden, sie nennen sich Maurer- und Baumeister *(magistri de muro* und *m. antelami)*. Es sind Magister Egidius (Gil) de Gandria de la Verda q. m. Martini, Mag. Johannes de Gandria de la Verda q. Filippi, Mag. Baldasar de Gandria de Pedraciis q. Dominici, Mag. Petrus Antonius de Curto de Carona q. m. Baldasaris. Diese vier thun sich am 8. Juni zu einer Genossenschaft unter Leitung Meister Gils zusammen. Sie erhalten $5^1/_2$ bis $7^1/_2$, Gil 8 Dukaten monatlich, die Männer von Pieve di Teco nur 3 *ducati auri largi.*

Der Umbau des Schlosses ist das Werk dieser Leute; die reich ornamentierten Teile kommen wahrscheinlich auf Rechnung der vier Lombarden.

Gedruckt in der Reichsdruckerei.

GEDRUCKT IN DER REICHSDRUCKEREI